



Somniloqui : illustration et structuration des expériences méditatives

Irina Viscun

► To cite this version:

Irina Viscun. Somniloqui : illustration et structuration des expériences méditatives. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01263390

HAL Id: dumas-01263390

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01263390>

Submitted on 27 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOMNILOQUI

illustration et structuration

des expériences méditatives

IRINA VISCUN

SOMNILOQUI

**illustration et structuration
des expériences méditatives**

IRINA VISCUN

MEMOIRE DE RECHERCHE EN ARTS PLASTIQUES
SOUS LA DIRECTION DE MONSIEUR LE PROFESSEUR CHRISTOPHE VIART
UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON - SORBONNE
UFR 04 - ART ET SCIENCES DE L'ART
SEPTEMBRE 2015

SOMMAIRE

Introduction / 5

L'expérience de la méditation

Les sources de la créativité / 13

Art brut et génie créateur de Janko Domsic / 15

Le corps comme l'interface sensorielle entre la perception et la conscience / 21

La couleur et le jeu du chaud et du froid / 24

La cartographie mentale et corporelle / 26

La « logique de la sensation » / 32

Illustration et structuration de la méditation

La conscience dans la sensation / 38

La mémoire et la conscience en tant que processus dans *Somniloqui* / 40

La différence dans la répétition / 44

Propriétés « créatrices » de la répétition / 47

La conscience et l'ordre « impliqué » / 51

Transcendance et transformation par l'art et l'environnement: Anish Kapoor,
James Turrell et Bill Viola / 55

Conclusion / 78

Annexes

Bibliographie / 81

Index des notions/ 84

Index des noms propres/ 86

Introduction

Introduction

Somniloqui est une série d'empreintes exécutée par la méthode de l'estampage traditionnel indien au bloc de bois orné de motifs décoratifs. C'est une réflexion sur le processus de structuration de mon expérience de la méditation, dans laquelle chaque motif particulier représente une « idée », un « image » ou un « mot ». Ces éléments sont organisés en fonction de la répétition, et leurs compositions illustrent la structuration de sensations pendant l'expérience méditative.

Le terme « somniloqui » définit un phénomène se produisant quand le sujet prononce des paroles pendant le sommeil. Ce phénomène prends place dans un état entre le réveil conscient et l'inconscient dormant. C'est un état qui approche celui de la méditation en tant qu'une expression de sensations subtiles. Tandis que les empreints ne sont pas une traduction directe des phrases prononcées dans mon sommeil, ou pendant une expérience méditative, elles explorent la relation entre leur perception et leur matérialisation en forme d'image.

Dans le cadre de ce mémoire, la méditation est définie comme le processus simple d'observer son propre esprit. Il existe de nombreuses traditions de méditation : le bouddhisme zen, la vipassana tibétain, le rituel juif du mur des lamentations, le rituel islamique de procrastination, la prière chrétienne, etc. – ces dernières sont toutes différentes formes d'état méditatif. Mon expérience concerne la méditation dynamique, une technique développée par l'homme moderne pour l'homme moderne. Elle inclut une combinaison de techniques anciennes comme la prière, la récitation de mantras ou tout simplement un regard silencieux tourné vers l'intérieur. Elle est mélangée avec l'approche moderne de la danse, du rire, de la lamentation et des exercices de respiration. Il n'y a pas de limite aux techniques employées, tant qu'elles le sont avec conscience.

En fait, une méditation dynamique est conçue pour amener le sujet à une expérience cathartique – pour créer un environnement de chaos afin de supprimer le modèle de travail du mental systémique. Le mental, qui est une agglomération de pensées, existe dans un état d'ordre logique. En prenant conscience de cet ordre, la personne est obligée d'abandonner la logique et d'observer la pensée avec le non-jugement. Il n'y a pas de bonne pensée ou de mauvaise pensée, positive ou négative – elles sont simplement des nuages traversant le ciel de la tête, et celui qui les observe reste imperméable à leur

contenu.

Une technique particulière aidant à établir cette neutralité comprend des exercices de respiration yogique, en sanskrit le « pranayama ». « Pranayama signifie une pause dans le mouvement du souffle. ... Il y a quatre types de pranayama, se distinguant selon la nature de la pause. [...] chaque tour du pranayama est généralement un acte complexe et se compose de puraka (inspire), kumbhaka (pause) et recaka (expire). »¹ La maîtrise de la respiration rythmique sur une longue période, non seulement fournit au cerveau des doses proportionnelles d'oxygène, mais stimule également l'ensemble du système nerveux par « l'introduction des pressions élevées dans le canal central de la moëlle épinière et des ventricules du cerveau. La conscience humaine est capable de percevoir les plus subtiles nuances sensorielles, d'abord dans le corps physique, puis dans le mental passif. »²

La science du « pranayama » suggère que « les poumons avec les bronches, la trachée et le larynx, fonctionnent comme une base neuro-anatomique où les impulsions intéroceptives voyagent vers le cerveau particulièrement lorsque les poumons sont poussés à leur pleine mesure. » Cela crée la possibilité d'une intégration d'« impulsions autonomiques et céphalorachidiennes qui entraîne un état d'équilibre de l'esprit. »³ Lorsque le praticien fait un effort conscient pour prolonger son inspiration et son expiration il crée l'environnement pour un examen conscient de l'ensemble de son être.

En yoga, il existe de multiples techniques de « pranayama », parmi eux elles sont celles d'Ujjayi, Uddiyana Bandha et Viloma. Ces techniques varient dans leur exécution. Ujjayi est une prolongation profonde de chaque inspiration et expiration avec un sifflement caractéristique produit par la fermeture de la glotte. Uddiyana Bandha est un verrouillage et roulement des muscles abdominaux sur l'expiration prolongée. Viloma est une inspiration ou expiration produite étape par étape avec des intervalles de pauses pour remplir ou vider les poumons. Les techniques nécessitent des outils différents et une variété de postures corporelles, mais elles ont toutes le même objectif : accroître l'état d'observation "neutre" du praticien.

« Les sages du Yoga de l'Inde antique regardaient Pranayama comme l'un des exercices pouvant rendre chaque processus vital suprêmement sain. En fait, le Pranayama est non seulement le contrôle des fonctions

1 Kuvalayananda, Swami. *Pranayama*. Yoga Mimamsa Publications. Kaivalyadhama, Lonavla, India, 1966. Ninth Ed., 2000, p. 37-38

2 *Ibid.*, p.112

3 *Ibid.*, p.111

physiologiques différentes mais c'est le contrôle du processus de la vie qui revitalise l'organisme humain. »⁴

Bien que les exercices de respiration s'appuient sur des techniques qui sont physiques, ils produisent des expériences qui sont de nature plus subtile. Porter son attention sur la respiration est un moyen d'attirer son attention sur une expérience intérieure. Comme on devient conscient du processus de la respiration, notre esprit se concentre sur la rythmique de l'inspiration après l'expiration, et le processus de pensée habituelle est interrompu. Les pensées deviennent des événements accidentels, et le praticien devient un observateur de son esprit. Au lieu de se rapporter au contenu de la pensée, il est en mesure de les interpréter sans y participer. Le mental devient un territoire qui est en mesure de tracer une idée particulière sans s'y attacher.

L'illustration de ces sensations nécessite une observation attentive de l'expérience sensorielle des événements qui se produisent dans le corps. Toutefois, le processus de traduction d'une expérience non physique en forme d'images bi-dimensionnelles pose certaines difficultés. Dans son étude de peintres et de sculpteurs modernes comme illustrateurs, Monroe Wheeler produit une analyse détaillée de l'histoire de l'illustration. Il suggère que « lorsque les livres didactiques et scientifiques ont été imprimés, l'illustration a été utilisée principalement comme une explication des choses difficiles à décrire avec des mots, comme dans les traités de médecine, botanique, manuels de vénerie et stratégie, etc. »⁵ De la même manière, l'expérience de la méditation est difficile à décrire avec des mots. Une image est plus en mesure de communiquer la totalité de l'expérience, tout en présentant les éléments qui sont nécessaires pour construire cette totalité.

Bien avant que les artistes aient décrit leurs expériences à travers l'art, l'illustration pouvait être trouvée dans les formes culturelles de l'artisanat décoratif. Un tel exemple est la tradition textile en Inde. En Inde, les textiles ont toujours existé dans le contexte de la vie des gens. Les deux ne sont pas séparés, ils sont complémentaires. Les textiles présentent une illustration directe du passage du temps, comme par les variations dans les techniques de tissage, ainsi que par l'application des motifs symboliques. « En Inde, les textiles ont rarement été concernés par la mode ou l'individualité et l'unicité; les vêtements ont toujours été seulement une partie d'un rituel complexe de la vie, un aspect d'un milieu prédéterminé dans lequel l'homme naît, vit, et meurt. »⁶

4 *Ibid.*, p.110

5 Wheeler, Monroe. *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*. The Museum of Modern Art, New York, 1947, p.12

6 Texts by Pupul Jayakar and John Irwin. *Textiles and Ornaments of India: A Selection of Designs*. Ed. Monroe Wheeler. The Museum of Modern Art, new York, 1956, p.15

Les textiles indiens sont un produit de la conscience collective du peuple indien, « une projection de la sensibilité et de la conscience de groupe. » « Impulses créatifs inconscients », ils restent pratiquement inchangés au cours de centaines de siècles. « Les mythes lointains, les dieux anciens, et les sectes des habitants originaux de ces terres; la topographie des montagnes, des déserts et de la végétation luxuriante, et la présence de minéraux, de sels et de l'eau, ont tous été les facteurs qui ont inspiré leurs expressions esthétiques. »⁷ Se pourrait-il que les textiles indiens soient le vrai tissu qui maintient les indiens ensemble, profondément ancrés dans les traditions intemporelles, une surface pour l'enregistrement de la conscience collective, « soutenue par les théories profondes de la vie, la visualisation de l'univers et le temps poussant le chaos à travers des millénaires? »⁸

« Il n'y a pas de témoignage d'une époque où le peuple de l'Inde n'a pas cultivé du coton, tissé et teint le coton, et porté des vêtements en coton à motifs. »⁹ Les artisans indiens ont développé de multiples techniques de tissage et de décoration du tissu, et chaque village présente sa propre réflexion sur le quotidien. « Enracinée dans la terre, reflétant les formes familières de l'unité immuable d'un village, la romance et le fond émotif des tribus nomades, les rituels qui lient l'homme avec ses ancêtres par des chaînes invisibles. »¹⁰ L'une de ces techniques est l'impression au bloc de bois, où il faut couper un motif dans le bois et ensuite l'utiliser comme un estampillage pour imprimer en différentes couleurs sur le tissu.

L'impression au bloc est largement utilisée partout en Inde car il s'agit d'une technique relativement simple à maîtriser :

« Les dessins sont d'abord dessinés sur papier puis collés sur des blocs de bois. Le bois est ensuite coupé avec un outil de gravure brut à la profondeur d'environ un tiers de pouce. Le bois utilisé doit être ferme et fin. La réalisation de ces blocs est une industrie particulière. [...] Les plus beaux et les plus élaborés des tissus colorés des indiens ont été peints à la main, même si certains éléments, tels que les frontières, pourraient être estampillés. Les tissus de coton plus grossiers d'un usage commun étaient soit teints ou imprimés, et cette industrie est encore assez répandue dans tout le pays, bien que le tissu fabriqué à l'usine soit le remplacement de celui fait main. Les saris des femmes, les tentures, et les couvertures pour les couvertures en coton sont certains des articles encore colorés de cette manière. »¹¹

7 *Ibid.*, p.15

8 *Ibid.*, p.15

9 *Ibid.*, p.16

10 *Ibid.*, p. 20

11 Lewis, Albert Buell. *Block Prints From India For Textiles*. Field Museum of Natural History. Chicago, 1924, p. 1-2

La technique de l'impression au bloc permet à l'artisan d'illustrer les préoccupations culturelles d'un lieu particulier à un certain moment. Mais il conserve également la tradition culturelle pour que les dessins et les modèles soient transmis d'une génération à l'autre. « L'utilisation de blocs de bois limite inévitablement la conception à la répétition, » multipliant l'image et probablement augmentant son importance, « et seuls les plus qualifiés à la maîtrise de cette art peuvent éliminer un effet mécanique. »¹² Cette nuance subtile qui peut être détectée par l'oeil, une différence résultant de la répétition, est témoin de la fluctuation du geste de la main de l'artisan. Comme le souffle, qui est toujours une répétition de l'inspiration suivie par l'expiration, mais qui ne peut pas être considéré comme le même souffle chaque fois, le geste de la main varie légèrement dans la trajectoire, la pression et le positionnement. Cette toute petite variation est ce qui rend le tissu « vivant ».

Il est également rendu « vivant » par la dynamique des couleurs indiennes. « Le processus de teinture-par-résistance, de teinture-par-nœuds, et de fils teints dans un motif avant le tissage, étaient les techniques de base des populations indigènes. [...] La couleur n'était pas un pigment appliqué à la surface, elle a tellement influencé le tissu qu'elle est devenue une partie intégrante du matériau. » En tant que partie intégrante de la communication, « les couleurs ont été surtaxées avec le contenu émotionnel et riche en associations. »¹³ Elles peuvent exprimer l'amour dans les premiers jours du mariage (rouge), la fraîcheur du printemps (jaune), le deuil (marron/noir) et la vénération religieuse (bleu). De cette façon, la tradition textile indienne est un mode d'expression éminemment symbolique de significations culturelles et de réalités temporelles.

Les textiles ont une dimension de communication par le biais de tissage, la conception et la couleur qui sont Les textiles ont une dimension de communication par le biais du tissage, la conception et la couleur, qui sont formatives de son propre langage. « Le tissu est un élément englobant, capable de déborder et d'envelopper, qui d'autre part inclus en lui l'imperceptible de ses plus petits composants, fibres, microfibrilles, molécules de leurs chaînes-polymères... »¹⁴ La structure des tissus, leur tissage subtil de motifs et de textures, les différents types de fils, les processus de coloration et ainsi de suite, construisent un système complexe d'interaction de la convergence des lignes de fils pour donner naissance à une surface « bien soudée » de signes et de symboles. Cette surface puis vient en contact avec notre corps, via la perception visuelle et par contact, pour établir une

12 Texts by Pupul Jayakar and John Irwin. *Textiles and Ornaments of India: A Selection of Designs*. Ed. Monroe Wheeler. The Museum of Modern Art, New York, 1956, p. 30

13 *Ibid.*, p.20

14 Hugues, Patrice. Dans le *CAHIER II*, "Le tissu: entre le vivant et la conscience," <http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/>, octobre 2002.

nouvelle relation plus profonde entre le corps physique et le tissu.

Patrice Hugues examine les relations profondes existant entre le corps et le tissu :

« Le tissu, cet objet qui évidemment sert le corps, peut aussi à coup sûr servir l'esprit. Autant que des valeurs corporelles, le tissu a concrètement des valeurs « mentales » : des valeurs de compte, des valeurs de structure, des valeurs symboliques de signe et de sens. « Objet/métaphore », les deux à la fois ; ce qui empêche que l'on puisse vivre son usage de manière uniquement métaphorique, uniquement au service des mots, au service de l'esprit, sans aucune conscience ni prise en compte de sa réalité d'objet concret fonctionnant en même temps aussi bien et d'abord avec le corps . »¹⁵

Hugues conclut que le tissu a une qualité unique pour transmettre le sens via la réalité sensorielle qui existe entre l'objet et le sujet. Il estime que le tissu est « un objet mi-chose mi-langage, mi-chair mi-âme, [...] un trait d'union. » Le tissu établit ce lien entre la santé physique et non-physique, le dur et le mou, l'extérieur et l'intérieur, par le « toucher » de la peau et en produisant des sensations subtiles qui éveillent l'inconscient. « Dans la saisie d'un tissu par la main, il y a saisie d'un imperceptible, la main donne à la conscience la saisie de ses plis et de la masse d'ensemble de sa réalité matérielle, c'est ce que la conscience « comprend ». »¹⁶

Le tissu, comme aucun autre matériau, éveille l'imagination et « parle » directement à nos désirs :

« Le tissu peut ainsi être entendu comme un agent des transgressions dont nous avons le plus grand besoin désormais : y compris celles qui consistent à voir, percevoir, ressentir la présence des êtres en se plaçant des deux côtés du voile, par exemple du côté du biologique et du côté de la conscience, comme aussi bien du côté du corps, du désir et du sexe que du côté de l'esprit et de la pensée. [...] Au niveau du désir, l'inconscient a directement prise sur les déterminations de la conscience ; il peut même influencer sur l'activité théorique de la conscience et les parcours de la connaissance. De l'inconscient au conscient, de l'inconnu au connu, il y a un autre jeu à saute-mouton, autre que celui que pratique l'activité théorique, et en sens inverse, mais on ne sait pas dire lequel ni ce qu'il surpasse. Le désir touche aux deux, il touche l'inconscient, il touche aussi la conscience. »¹⁷

15 *Ibid.*, "Le tissu: entre le vivant et la conscience."

16 *Ibid.*, "Le tissu: entre le vivant et la conscience."

17 *Ibid.*, "Le tissu: entre le vivant et la conscience."

La présence de la méthode d'impression de bloc, avec l'utilisation de tissu non-traité comme surface pour l'illustration des techniques de la méditation, basée en grande partie dans la tradition indienne du yoga, est un choix délibéré pour la production d'une série d'impressions qui unissent l'expérience perceptive du corps et de l'esprit. Pour Merleau-Ponty, la perception est profondément liée à la mémoire. Et la mémoire est stockée profondément dans le corps. Percevoir est entrer en contact avec la réalité sensorielle de notre corps physique, qui crée un enregistrement de cette expérience sous forme de sensations. L'interprétation de ces sensations devient le processus de dépliage de notre réalité matérielle. Comme un morceau de tissu, nous plions et déplions notre existence par la voie d'un rappel répétitif de nos expériences.

Afin de comprendre comment certains artistes ont interprété des idées semblables, j'ai choisi de concentrer mon analyse sur ces artistes qui sont principalement liés à mon projet via un rapport conceptuel. Bien que leur travail fasse appel à d'autres formes d'« illustration », comme la sculpture, la vidéo et d'autres médiums axés sur la technologie, ils placent l'objet de la méditation au centre de leur art. Je crois que même si l'expérience d'une oeuvre d'art peut se produire par voie d'interaction avec le médium, le sens qui est dérivée de cette expérience n'est pas limité à ce médium. Seul le travail d'art qui transcende les limites de son médium est en mesure d'influer sur la conscience du spectateur.

Les artistes contemporains tels que Bill Viola, James Turrell et Anish Kapoor ont exploré le sujet de la méditation contemplative à travers leur art. James Turrell a souligné la difficulté de transformer un phénomène naturel, tel que la lumière dans l'expérience d'art. En fin de compte, les trois artistes révèlent dans leur travail les capacités transcendantes de l'art, et ils le font par le biais de l'interrogation du médium qu'ils emploient. La conclusion pouvant être tirée est que le médium n'est qu'un moyen d'expression d'une idée, mais il n'est pas son expérience ni son contenu.

Grâce à une analyse des éléments présents dans mon illustration de l'expérience méditative, j'espère révéler les zones d'intersection entre les espaces physiques, mentaux et émotionnels qui composent les expériences vécues et imaginaires. Si la réalité corporelle vise à nous orienter dans le sens de « véritables » espaces, tandis que l'art nous incite à imaginer des domaines non-consolidés à la condition matérielle, une représentation visuelle peut se présenter comme une sorte de « corps » fournissant des informations non seulement sur l'exactitude physique d'une condition humaine, mais plutôt une illustration de sa structuration et une description de sa signification.

L'expérience de la méditation

Les sources de la créativité

Plusieurs théoriciens, en utilisant des études de cas, des expériences et une variété de méthodes de recherche, ont tenté de mieux comprendre les sources de la créativité et de l'innovation chez les individus. Alors que ces efforts ont largement contribué à élargir notre compréhension du sujet, il y a néanmoins un désaccord entre les théoriciens et de nombreuses hypothèses qui restent à être pleinement justifiées. Le défi réside en partie dans la nature et la définition de la créativité elle-même. Vaste, complexe et multidimensionnelle, la créativité peut prendre de nombreuses formes et peut être trouvée dans une variété de contextes. Elle est incarnée par des individus avec un large spectre de caractéristiques personnelles et de tous les horizons. Il semble que la seule règle est qu'il n'y a pas de règles strictes concernant les sources de la créativité.

La psychologie cognitive fournit la perspective la plus fertile et la plus développée sur les sources de la créativité individuelle. Ces efforts se sont concentrés sur les processus cognitifs derrière la créativité, les caractéristiques des personnes créatives, le développement de la créativité dans la durée d'une vie individuelle, et les environnements sociaux les plus propices à la créativité. Selon certaines théories, la créativité naît de la confluence de trois composants principaux: la connaissance, la pensée créative et la motivation. Plusieurs experts ont fourni des cadres et des hypothèses sur les sources de la créativité et pourtant, il semble que la grande majorité de leurs contributions à la théorie peut être classée comme relevant de ces trois catégories.

La connaissance peut être définie comme toute la compréhension qu'un individu apporte à un effort créatif. Howard Gardner, psychologue américain, a suggéré qu'il y a deux types de connaissances qui peuvent être requises pour la créativité. D'une part, une expérience approfondie et de longue durée de concentration dans un domaine spécifique permet aux gens de construire l'expertise technique qui peut servir de fondation, ou d'un terrain de la créativité au sein d'un domaine. Dans le même temps, la créativité repose sur la capacité de combiner les éléments précédemment disparates d'une façon nouvelle, qui implique la nécessité d'une approche plus large et avec divers intérêts. Il explique que « nous devons trouver un équilibre entre la profondeur et l'étendue des connaissances afin de maximiser notre potentiel créatif », ce qui suggère une façon d'améliorer cette étendue est d'accroître nos expériences vers différents bases de connaissances.

La pensée creative se rapporte à la façon dont les gens abordent les problèmes et dépend de leur personnalité et du style de pensée d'un individu en particulier. Gardner affirme que le raisonnement est un aspect clé du processus créatif, et il se compose de « la capacité à être en désaccord avec les autres et essayer des solutions qui partent du statu quo, combinant la connaissance de champs précédemment différents, la capacité de persévérer à traverser les problèmes difficiles, à s'écarter de l'effort et à revenir plus tard avec une nouvelle perspective. »¹⁸ Il conclut que l'esprit analytique et critique sont impliqués dans la créativité, la capacité de juger de la valeur de ses propres idées, à évaluer leurs points forts et leurs faiblesses et de proposer des moyens de les améliorer.

La motivation est généralement acceptée comme fondamentale à la production creative, et les motivateurs les plus importants sont la passion intrinsèque et l'intérêt pour le travail lui-même. « Même plus que les aptitudes particulières cognitives, un ensemble d'attributs de motivation comme la curiosité candide, l'intérêt intrinsèque, la persévérance confinant à l'obsession définissent les individus qui créent la culture à part du reste de l'humanité, »¹⁹ produisant une personne de motivation intrinsèque qui explorera les diverses voies et les solutions de rechange, en prenant son temps de profiter du processus en cours. « Cette exploration va conduire à de nouvelles solutions de rechange, dont certaines seront plus appropriées et réussies que le chemin original et évident. »²⁰

Gardner prend une position pro-active en insistant sur le fait que la créativité n'est pas une capacité hasardeuse conférée à quelques personnes uniques, et fait valoir que « les gens qui créent décident qu'ils forgent leur propre chemin et le suivront, pour le meilleur ou pour le pire. Le chemin est difficile, car les gens qui défient toute convention souvent ne sont pas récompensés. D'où, parfois, leur estime de soi peut être élevé, à d'autres moments, faible ... de temps à autres, ils peuvent se sentir curieux, à d'autres moments, l'être moins. Mais si les psychologues veulent comprendre et faciliter la créativité, je pense qu'ils ne doivent pas démarrer, avec un genre de compétence, avec une personnalité caractéristique, avec une motivation, ou avec un état émotionnel, mais plutôt, simplement, avec une décision ... ». ²¹ Dans sa quête de définir la véritable source de la créativité d'un point de vue cognitif, Gardner encourage les gens à décider d'être créatifs et de faire une expérience de joie de cette prise de décision.

18 Gardner, Howard. *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, traduit de l'anglais, p. 104

19 *Ibid.*, p. 104-105

20 *Ibid.*, p. 106

21 *Ibid.*, p.108

Art brut et génie créateur de Janko Domsic

Le terme « outsider art » a été inventé par le critique d'art Roger Cardinal en 1972 comme un synonyme anglais d'« art brut » (« art pur » ou « art rigoureux »), une étiquette créée par l'artiste français Jean Dubuffet pour décrire l'art créé en dehors des limites de la culture officielle. Cet art brut concerne particulièrement l'art par les fous détenus dans des asiles. Tandis que le terme de Dubuffet est assez spécifique, le terme anglais « outsider art » est souvent appliquée de façon plus large, de manière à inclure certains autodidactes ou l'art naïf par les artistes qui n'ont jamais été institutionnalisés. Généralement, ceux qui sont étiquetés comme des artistes « outsider » n'ont que peu ou aucun contact avec le monde de l'art traditionnel ou les institutions artistiques. Dans de nombreux cas, leur travail est découvert seulement après leur décès. Souvent l'« outsider art » illustre des états mentaux extrêmes, des idées non-conventionnelles, ou un monde fantastique.

Pourtant, l'auto-génération de terminologie inter-linguistique suggère également la difficulté avec laquelle les critiques ont essayé de faire sens du phénomène soit anthropologiquement ou par l'esthétique. Ainsi: art brut, « art pur », « art naïf », l'art des « autodidactes », l'art des « non-formés », art par ceux externes au mainstream de l'art mondial, art par les institutionnalisés, mais aussi, ce qui prête à confusion, art par certains des non-institutionnalisés. A cette diversité de conditions possibles on pourrait ajouter « art visionnaire » ou art « intuitif », l'art « marginale », art « officieux », et ainsi de suite. Plusieurs étiquettes historiques établies depuis des années – art « folk », art « vernaculaire », ou art « populaire » – présentent également une certaine pertinence. En dépit de cette grappe de termes interdépendants, Dubuffet avait ciblé le bon concept: l'« outsider art » est mieux défini comme art produit par ceux qui sont d'une certaine façon mentalement ou socialement coupés de la société, sans forcément être officiellement classés comme « aliènes » ou « institutionnalisés ».

Au début du 20-ème siècle le psychiatre Marcel Reja a tenté d'analyser les créations artistiques des malades mentaux dans son livre intitulé « L'art Chez les Fous » (1907). Son étude minutieuse des productions par les patients de l'hôpital psychiatrique, ont abouti à un système de catégorisation qui a séparé ces créations par une ligne de démarcation entre ceux qui sont des malades mentaux qui n'ont jamais été artistes et ceux qui l'étaient. Afin de faire la distinction entre un ensemble de compétences déjà acquises et celles qui surgissent soudainement comme une réponse à la dégradation mentale, Reja a conçu trois

sous-catégories de la production artistique marquées par les différences de style, de conceptualisation et de réalisation.

Les patients qui n'ont pas reçu une éducation artistique ou artisanale produisent des oeuvres d'un style plutôt enfantin. Leurs tendances décoratives parfois très ornées, montrent des gribouillis et d'autre fois la prédominance d'un motif géométrique très organisé. Les productions qui intéressaient le plus Reja étaient celles qui matérialisaient la nécessité d'exprimer une idée ou une émotion. Ces dernières étaient souvent des représentations symboliques d'un complexe d'idées délirantes difficile à comprendre pour quelqu'un qui n'est pas habitué à les considérer comme raisonnables.

Pour les patients qui sont devenus fous plus tard dans la vie, après avoir reçu une formation artistique, il n'y a pas de grandes différences, l'art devient tout simplement un moyen d'expression de leur nouvel état. La maladie mentale peut apporter un « effet de déformation de l'ensemble du style, résultant souvent dans des formes et couleurs chaotiques, ou un rendu non-traditionnel de proportions et de perspective, avec une prédominance de l'imagination qui règne dans la composition finale. »²² Au final, Reja a constaté qu'un fou artistiquement doué exprime une idée ou une émotion par un schéma des messages codés représentant des concepts symboliques, métaphysiques et parfois même spirituels. Ces messages semblent s'organiser d'une manière prédéterminé comme s'ils pourraient être dicté ou copié à partir d'une image pré-existante.

En conclusion, la recherche de Reja sur les origines des élans créatifs chez les malades mentaux suggère que « les perturbations psychiques sont susceptibles de déterminer l'apparition d'une activité artistique complexe. »²³ Cependant, il souligne que la différence entre la créativité artistique chez les malades mentaux et les artistes se distingue tout au long des lignes de l'« inspiration » et de l'« occupation professionnelle », mais il fait remarquer que « notre intelligence, en effet, nous est plus étrangère, plus lointaine à nous-mêmes que notre sensibilité. »²⁴

Janko Domsic est un tel artiste s'étant aventuré dans l'abîme « lointain » métaphysique des mécanismes de proportions célestes. Appartenant à la catégorie des artistes « outsider » de Dubuffet, Domsic est également un bon exemple d'un spectre riche des caractéristiques selon l'analyse de Reja. Bien que la vie de Domsic soit peu connue, en dehors de son

22 Reja, Marcel. *L'Art chez les Fous* (1907). Fabienne Hulak., Nice, 1994, p. 15-16

23 *Ibid.*, p.3

24 *Ibid.*, p.76

année de naissance en 1915 en Croatie et de son âge d'arrivée en France, peut-être dans la mi-trentaine, il n'était pas connu pour avoir été institutionnalisé dans un asile. Mais, il a été soupçonné d'avoir passé un certain temps détenu en prison. En tout cas, l'aliénation mentale semble avoir eu une forte présence dans sa vie, comme le suggère le conflit de longue durée l'opposant à la sécurité sociale à Paris au sujet de sa pension de retraite.

Les artistes comme Domsic sont ceux dont les visions se changent en représentation artistique, ceux dont l'art raconte une histoire. Son dessin au crayon et encre de stylo révèlent la volonté obsessionnelle de sa technique de gribouillis et de lignes d'encre rigides couvrant la plupart de la surface du papier. Les lignes sont compartimentées en registres horizontal et vertical, circulaire et semi-circulaire. Les motifs comme la croix, la croix gammée, l'étoile et la faucille ressemblent à une série de pictogrammes ou d'idéogrammes. Ces compositions à la fois juxtaposent l'abstraction et le mimétisme, et sont des exemples d'un code énigmatique, indéchiffrable, mystique ou même spirituel. Selon Christian Berst, commissaire d'exposition de la rétrospective majeure des travaux de Domsic sur *Le Mécanicien Céleste*: « Le synchrétisme vers lequel il tend révélerait une volonté eschatologique d'établir un nouvel ordre – angélique, pourrait-on dire – dont ses compositions seraient également la carte céleste. »²⁵ Il est vrai que les caractères représentés dans les dessins de Domsic sont souvent dessinés avec une paire d'ailes, apparaissant comme des anges avec des corps constitués d'une mécanique complexe, leur permettant de naviguer dans un espace trans-dimensionnel.

Bien que les dessins « spirituels » de Domsic ne font pas une allusion directe aux épisodes bibliques, les images des anges, des bêtes cornues et des animaux aquatiques dans des paysages terrestres, et le ciel « arc-en-ciel » transmettent les testaments visuels qui ne sont pas simplement des « illustrations » au sujet de la parole de Dieu. En fait, le mot « BOG », Dieu en croate, et dans la majorité des langues slaves, apparaît dans les parages de son nom, qui nous permettent de penser que soit Domsic se considérait comme un homme profondément religieux ou se voyait comme un messager divin, quelqu'un qui porte la parole de Dieu.

Ces oeuvres, selon les critères de Dubuffet, ne sont pas, à strictement parler de l'art

²⁵ Berst, Christian. *Janko Domsic, Le Mécanicien Céleste*. Catalogue d'exposition (17 octobre – 22 novembre 2008), Galerie Christian Berst, Paris, 2008, p. 8

brut. Les hypothèses d'un art dit « élevée » et du postmodernisme compliquent notre compréhension de l'art brut. Contrairement aux critiques des années 1970, les critiques postmodernes estiment que le style, les compétences techniques sont moins importantes que la signification de ces mots, et de comment l'art représente des idées, une culture ou une société. Seuls les vrais croyants peuvent comprendre le sens ou la signification de ces dessins, « seul le coeur pur peut lire cette écriture ».²⁶

Les dessins d'« esprit » sont le résultat de l'isolement physique de Domsic et de la pression de la société qui l'exige. Domsic emploie donc la divine communication comme un moyen d'inventer un langage écrit que Dieu seul connaît. Dieu s'est conféré un don d'écriture et de « traduction ». L'« analphabétisme » apparent de Domsic est contourné par des visions et par l'intervention divine. Grâce à une expérience spirituelle intense il surmonte son désengagement social.

Toutefois, Domsic n'est pas le seul artiste à contester les catégories de l'art brut ou de l'art en général. Dans son compte-rendu de dessins médiumniques de Victor Hugo, Michel Thévoz, fervent partisan de l'art brut, étend cette catégorie d'art aux travaux d'un « registre marginal », disant que Hugo « a délibérément maintenu son activité graphique dans des techniques personnelles comme s'il avait voulu échapper ainsi à tout mimétisme et à toute filiation artistique. »²⁷ Selon Thévoz, ce qui rend les dessins d'Hugo classés sur les normes de l'art brut c'est « la recherche d'un état d'inconscience ou de distraction, le culte de la sauvagerie et de la maladresse inspirée, la dénégation de toute ambition artistique, le refus même de mot d'« art » ressenti comme un facteur d'inhibition. » Dans ses échanges avec Camille Pelletan il a partagé l'histoire intime d'une séance du spiritisme au cours de laquelle il a vu « des créatures impalpables flottant dans la transparence de l'air avec l'ombre de leurs ailes distinctement frémissantes sur son papier. »²⁸

Hugo entretenait un album de dessins « spirites » qu'il alimentait pendant plusieurs séances de spiritisme à la manière d'un sismographe, « on discerne en tout cas des inscriptions et des figures entremêlées, prises dans des griffonnages énigmatiques. » Apparemment donnant formes à des créatures fantastiques et des monstres, ces dessins apparaissent comme « un caprice du crayon ou une sorte de lapsus figuratif au tracé aléatoire. »²⁹ Le défi que les dessins d'Hugo nous lances, c'est de leur trouver une classification appropriée selon les normes de l'art brut ou même selon les normes de catégorisation de Reja des productions par des malades mentaux.

26 Bourbonnais, Alain. Entretien avec Janco Domsic, Paris, 1979.

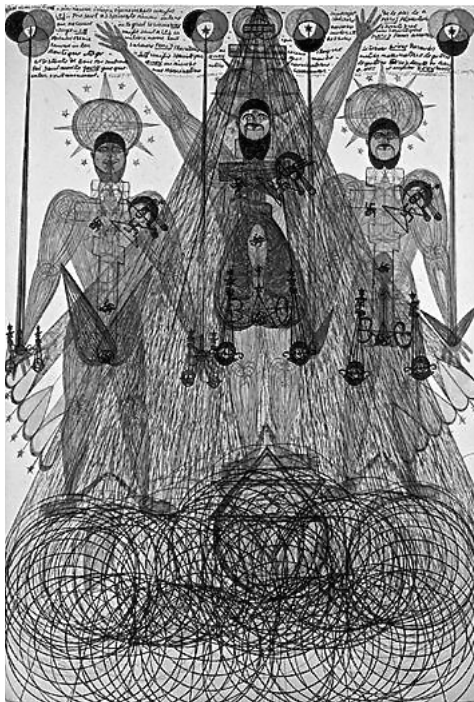
27 Thévoz, Michel. *L'Art Brut*. Art Albert Skira S.A., Genève, 1995, p. 25

28 *Ibid.*, p. 26

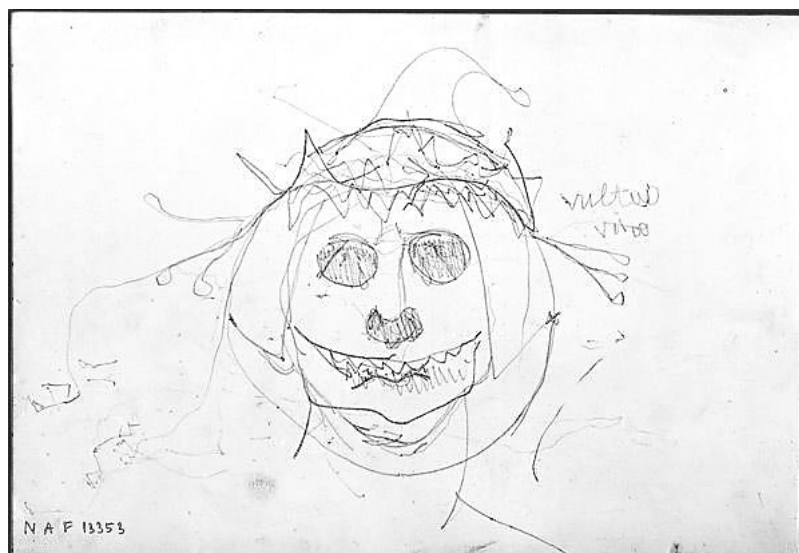
29 *Ibid.*, p. 27-28

Il ne s'agit pas de laisser entendre que Victor Hugo aurait été trouble mentalement, mais les termes de dessins « spirites » ou « médiumniques » suggèrent que ces croquis ont été produits dans un état mental modifié. Elles semblent prendre leur source d'inspiration en un lieu « au-delà » de notre réalité, une dimension souvent habitée par les malades mentaux. Une chose est claire: la détermination de l'origine de ces créations, concernant le champ plus élargi de l'« outsider art », n'est pas une tâche facile. Mais cette question troublante peut facilement s'appliquer à toute production artistique: où la source de création sera-t-elle située?

Art brut et génie créateur de Janko Domsic (*figures*)

[illegible]

Domsic, Janko. Dessins et écrits, stylo à bille ou feutre, et crayon couleur sur papier, entre 1930–1983.



Hugo, Victor. Dessin spirit, crayon sur papier, 1854

Le corps comme l'interface sensorielle entre la perception et la conscience

Qu'est-ce qu'une sensation?

Souvent un objet de questionnement par les psychologues ou les neurologues, la sensation est définie comme une fonction élémentaire des événements biochimiques ou neurologiques pour la détection des caractéristiques basiques d'un stimulant. Par conséquent, dans le domaine de psychologie, la perception représente une fonction plus élevée du cerveau, étant une suite causale de l'introduction sensorielle par les sensations conduisant à une conscience et une compréhension du monde réel. Autrement dit, le but de la sensation est la détection, et le but de la perception est de créer des informations utiles à partir d'un environnement.

Dans sa théorie de « la phénoménologie de la perception », Maurice Merleau-Ponty propose une problématisation de la notion de la « sensation » comme un simple processus de détection, et souligne le fait que la présence d'une sensation « dans la perspective des phénomènes corporels qui la préparent » ne conduit pas à une production physique ou « une fonction de certaines variables connues, mais une formation déjà liée à un ensemble et déjà douée d'un sens, qui ne se distingue qu'en degré de perceptions plus complexes et qui donc n'avance pas la définition du sensible pur. »³⁰ Merleau-Ponty voit les fonctions biologiques, dites « élémentaires », et psychologiques, dites « supérieures », comme étant « entrecroisées »: « l'évènement élémentaire étant déjà revêtu d'un sens, et la fonction supérieure ne réalisant qu'un mode d'existence plus intégré ou une adaptation plus valable, en utilisant et en sublimant les opérations subordonnées. »³¹

Le site de cet entrecroisement est le corps.

Merleau-Ponty nous éloigne de la conception d'une connaissance du monde par la conscience, et nous dirige vers un engagement avec le monde au niveau du corps, désigné comme un site de perception et d'incarnation où toute la connaissance est formée – ce qu'il appelle « la chair du monde. » Le « corps-propre », qui est une unité qui représente à la fois le « sujet » et « l'objet », est un phénomène profondément encadré dans la perception et évoque une condition permanente d'expérience, où la conscience devient une « conscience perceptive » et où nous rencontrons le sens des choses dans un monde uni-

30 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception* (1945). « Tel » Gallimard, Paris, 1978, p. 24

31 *Ibid.*, p. 47

fié si jamais non-déterminé. Cette « conscience perceptive » est fondée sur l'engagement primordial du corps, une continuité d'expérience non-aboutie et toujours ouverte.

Comme la théorie de Gestalt, qui dit que l'unité de deux formes amène à une expérience plus complète d'une réalité personnelle qu'une simple somme de ses parties, le sens dérivé à partir de la « conscience perceptive » du corps constitue un gestalt perceptive d'environnement. Merleau-Ponty discute: « La liaison entre les parties de notre corps et notre expérience visuelle et tactile n'est pas forgée progressivement et cumulativement – je ne traduis pas les « données de toucher » dans le « langage de voir » ou vice-versa – je ne réunis pas unes par unes les parties de mon corps; cette traduction et cette unification sont effectuées une fois pour toutes en moi: elles sont mon corps, lui-même. »³²

Merleau-Ponty se positionne en opposition au dualisme cartésien, évoquant l'intentionnalité du corps en disant que, « pour autant que j'ai mes mains, mes pieds; un corps, je maintiens autour de moi des intentions qui ne sont pas dépendantes de mes décisions et qui ont une incidence sur mon environnement de façon à ce que je ne choisisse pas. »³³ Par cette corporeité de la conscience, le philosophe solidifie la centralité du « corps-propre » dans la perception et l'engagement avec le monde.

Pour mieux connaître sur le fonctionnement perceptif du corps, Merleau-Ponty se tourne vers son expressivité. Il pose la question de comment un sujet incarné est dans une position d'entreprendre des actions qui dépassent le niveau organique du corps, comme les opérations intellectuelles et les produits de la vie culturelle. Il considère que la langue est au centre de la culture, en examinant en particulier les liaisons entre le déroulement de la pensée et le sentiment – enrichissant sont point de vue non seulement par une analyse de l'acquisition du langage et de l'expressivité du corps, mais aussi en tenant compte des pathologies de la langue, de la peinture, du cinéma, de la littérature, de la poésie et de la chanson.

Merleau-Ponty trouve un exemple puissant de cette expressivité dans la musique. Par un élément de temporalité incontournable dans le déroulement d'un motif musical, le philosophe avance que le sens d'une pièce musicale est inséparable du son par lequel il est délivré. Les notes sont des « signes » envahis par le sens qu'ils portent en eux-mêmes.

32 *Ibid.*, p. 48

33 *Ibid.*, p. 68

« L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime une existence en soi, et s'installe dans la nature comme une chose perçue et accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes – la personne de l'acteur, ou les couleurs et la toile du peintre – de leur existence empirique et les porte dans un autre monde. »³⁴ Selon le philosophe, le processus expressif ne constitue pas seulement une trace de son existence, mais il amène le sens à la vie, établissant dans l'auteur et le spectateur un nouveau « sens organe », une nouvelle dimension d'expérience.

Dans cette tentative de retour vers une conscience pré-réflexive, Merleau-Ponty explique le concept de « chair » comme « un tissu mystérieux ou une matrice qui sous-tend et donne lieu à la fois au « remarqué » et au « perçu » comme des aspects interdépendants de son activité spontanée », identifiant cette matrice élémentaire avec l'entrecroisement de la vie terrestre. Il propose une analogie avec la théorie de la peinture expressionniste dans son essai « Le doute de Cézanne », où son concept de réflexion radicale unifie « le sujet » et « l'objet » dans une réalité primordiale. Il les voit pas seulement comme un ensemble d'objets et des processus objectifs, mais comme « la biosphère, telle qu'elle est perçue et vécue de l'intérieur par l'organisme intelligent – par l'animal humain attentif qui est entièrement une partie du monde qu'il, ou elle, aperçoit ». ³⁵

34 *Ibid.*, 56-57

35 *Ibid.*, 69

La couleur et le jeu du chaud et du froid

Comme dans le jeu auquel les enfants jouent pour trouver un objet caché, étant encouragés par leurs camarades qui connaissent la position de l'objet, ils sont guidés par des nuances de température qui les séparent de l'objet recherché. D'une manière similaire, l'humanité cherche l'origine et le sens du monde qui l'entoure. Mais en qui met-elle la confiance de lui donner les bonnes réponses – les scientifiques, les philosophes, les artistes? Par quelle méthode procède-t-elle?

Au début de 20ème siècle, un physicien russe du nom de Semyon Kirlian a développé une technique qui permet de capturer une image de l'aura d'une personne – une luminescence bio-énergétique autour du corps physique. Son intention a révolutionné le champ scientifique, parce que par des mesures empiriques elle a permis de voir ce qui était invisible auparavant. Un autre physicien russe, Konstantin Korotkov, a présenté un travail qui utilise une technique de visualisation d'énergie par une camera bioélectrographique, qui montre une suite d'images de « dématérialisation astrale », ou l'instante quand l'esprit quitte le corps au moment de la mort. Une version avancée des techniques de Kirlian amplifiée par un champ électromagnétique, cette méthode de visualisation par une décharge de gaz, révèle en bleu la force vitale en train de quitter le corps physique étape par étape, jusqu'au point où il ne reste que des couleurs chaudes comme le rouge, le jaune et l'orange.

D'après Korotkov, il y a toute une diversité de colorisation de ce phénomène de l'état physique et psychologique de la personne au moment de la mort – les décès spontanés produisent des événements d'aller-retours de la force vitale, une sorte d'état de « confusion », possiblement produit par des surcharges d'énergie encore présents dans le corps – mais, dans la plupart des cas, il observe une logique dans la suite où la tête et l'abdomen sont les premiers, et l'aine et le coeur sont les dernières zones où « l'esprit prend son voyage vers le fantasmagorie de l'infini. »³⁶

Ce contraste des couleurs froides et chaudes qui se présente dans cette visualisation peut nous faire penser que le « corps-propre » en fait partie aussi, au moins le corps « invisible », celui qu'on ne voit pas, qu'on n'arrive pas à toucher, qu'on n'aperçoit pas par les cinq sens connus. Mais si on le suppose que notre univers n'est pas épuisé par ce qu'on aperçoit, et si notre perception n'est pas définie seulement par les cinq sens du corps physique, peut-on imaginer qu'on possède d'autre sens, peut-être ceux caractéristiques au

36 Blindfold. "Russian scientist photographs the soul leaving the body at death," <http://beyondblindfold.com>, octobre 14, 2013.

« corps-lumière »? Et, quels types d'expériences emmena cette perception?

Peut-on imaginer que la présence de ce même contraste coloré chez les expressionnistes allemands et les fauves indique une tentative de capturer cette perception de l'invisible – ils ne possédaient pas la camera de Kirlian, mais cherchaient « une purification plus importante des instincts et ils voulaient également capter l'essence spirituelle de la réalité. » Kandinsky, en étant le représentant le plus emblématique du Blaue Reiter, propose dans son texte intitulé « Du Spirituel dans l'Art » une dimension plus profonde dont la couleur agirait sur le spectateur, celle « d'une résonance intérieure qui est un effet purement spirituel par lequel la couleur atteint l'âme. »³⁷

Dans sa théorie de la couleur, Kandinsky met l'accent sur la chaleur ou la froideur du ton coloré, et insiste sur un rapport direct entre la couleur et l'âme en forme de vibration – si l'on met, le « corps-lumière » en relation avec une peinture de Kandinsky, nous pouvons avancer que les mêmes couleurs ci-présentes résonnent sur les mêmes fréquences que celles des ondes lumineuses. Et finalement, est-ce qu'il y a un sens profond dans sa suggestion que le mélange du bleu (froid) et du jaune (chaud) produit l'immobilité totale et le calme, le vert – une harmonie, un équilibre spirituel?

Paul Klee, qui au début de sa carrière de peintre a été influencé par Kandinsky, était convaincu que l'art pouvait capter le sens créatif de la nature, et c'est pour cela qu'il pensait que « l'artiste devait se mêler aux forces de la nature et agir comme milieu afin que ses créations soient acceptées de la même manière que l'on accepte les phénomènes naturels. »³⁸ Alors que Freud et Jung commençaient à étudier les domaines de l'inconscient, Klee cherchait à permettre à la nature de se manifester sur la toile à travers son engagement inconscient.

37 Kandinsky, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1910). Denoël, 1989, p. 105-107

38 Lionel, Richard. *Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération*, Maspéro, 1974, rééd. Complexe, 2001.

La cartographie mentale et corporelle

Selon un grand théoricien de théosophie, Rudolf Steiner, « la caractéristique de tout sur terre, c'est que le spirituel a doit toujours une barrière physique. »³⁹ Si nous considérons les humains comme des êtres spirituels, au moins comme ce que toutes les grandes religions et la philosophie ont fait jusqu'à présent, le corps physique serait considéré comme la barrière matérielle à l'âme spirituel. Le corps physique peut être analysé comme un ensemble d'os, d'organes, de tissus et de systèmes opérationnelles, mais selon la plupart des penseurs, des scientifiques et des philosophes cela n'est qu'une compréhension partielle de nos « emballages » physiques. En tant qu'êtres humains nous ne sommes pas purement des mécanismes physiques qui sont majoritairement capables d'un ensemble de fonctions volontaires et involontaires impliquant le corps. Nous sommes des êtres vivants, contemplatifs et créateurs. Donc, comment est-ce que le corps fonctionne en comprenant tous ces attributs?

Les anciennes philosophies hindouiste et bouddhiste considèrent le corps comme une sorte de « véhicule de l'âme » structuré autour de sept centres d'énergie alignés verticalement le long de la colonne vertébrale, commençant à la base du bassin et finissant légèrement au-dessus de la couronne de la tête. Dans la tradition hindouiste, ces centres d'énergie sont appelés çakra (chakra), qui en sanskrit signifie « roue ». Les çakra sont également organisés par un système de couleurs qui commence avec le rouge en bas, puis le jaune, l'orange, le vert, le bleu, l'indigo et le violet, pour un total de sept couleurs qui sont respectueusement alignées avec leurs homologues physiques – base de la colonne vertébrale, nombril, estomac, cœur, gorge, front et dessus de la tête. Les sept couleurs, comme celles de l'arc-en-ciel, cèdent à la totalité du spectre de la lumière blanche, qui dans la physique traditionnelle relève de la théorie de l'expérience optique produite par des stimuli lumineux d'intermédiaire des ondes électromagnétiques.

Toutefois, dans son ouvrage intitulé *La Couleur: Origine, Méthodologie et Application*, Herald Küppers propose une autre théorie fondée sur la physique atomique, disant que selon cette théorie « la lumière est composée d'une multitude de particules d'énergie lumineuse, [...] dans laquelle le mouvement de chaque grain lumineux entre en ligne de compte, et qui du point de vue physique ne peut pas disparaître, mais simplement se transformer. »⁴⁰ Mais, la physique de la lumière et de la couleur sont uniquement un moyen d'interpréter

39 Steiner, Rudolph. *Blackboard Drawings 1919-1924*. Ed. Walter Kugler, Rudolph Steiner Press, Dornach, 2003

40 Küppers, Herald. *La Couleur: Origine, Méthodologie, Application*. Office du Livre, Dessain et Tolra, Paris, 1975, p. 8

la signification et les effets de la couleur sur la psyché humaine. D'autres théoriciens principaux de la couleur comme Johannes Itten ont suggéré une dimension spirituelle du spectre de la lumière: « La lumière, ce phénomène fondamental du monde, nous révèle par les couleurs, l'esprit et l'âme vivante de ce monde. »⁴¹

Pour en revenir à Rudolph Steiner, dans une conférence en 1923 sur les fondations de la connaissance de l'esprit humain, il a exprimé un point de vue intéressant sur comment nos corps physiques interagissent avec leur environnement: « Le corps physique humain est soumis à des forces qui viennent du centre de la Terre, mais aussi de sa circonférence et sa périphérie. Qu'est-ce que le corps éther. »⁴² L'oeuvre de Steiner insiste sur le fait que notre corps s'étend au-delà de sa enveloppe physique qui se termine à la surface de la peau, et continue par la voie de couches supplémentaires du corps mental, émotionnel, de l'éther et astral, la totalité de ce qui constitue ce que l'on sait comme un aura ou un champ de rayonnement lumineux que tous les êtres vivants émettent.

Tout au long de ses conférences, Steiner a réalisé un grand nombre de « dessins au tableau noir », des illustrations réalisées avec la craie colorée sur des grands feuilles de papier noir comme des représentations visuelles de ses théories et concepts. Produits entre 1919 et 1924, ses dessins montrent un système d'énergie corporelle analogue à celui du système des çakra hindouistes. En fait, Steiner a développé sa propre théorie de la couleur qui il a élargi de façon à inclure des notions métaphysiques avec les vues traditionnelles fondées sur la physique de la lumière et de la couleur. La théorie de Steiner est fondée sur deux principes, l'« image » et l'« éclat »⁴³, qui travaillent ensemble dans une union fluide des pigments mélangés directement avec de l'eau, comme une technique de peinture, pour produire un spectre plus translucide et qu'il considère comme plus naturel. Son schéma de la couleur qui montre une conjecture de théorie de la couleur avec le monde métaphysique, tente d'expliquer la connexion sous-jacente des aspects physiques formés (minéral, végétal, animal et humain) par rapport aux aspects de l'esprit (mort, vivant, âmé et, spirité), et comment ils se rapportent à l'« image » et l'« éclat », qui sont tous les deux connectés à travers le dialogue complexe du spectre.

L'oeuvre de Steiner ne se réduit pas à sa théorie de la couleur ou ces dessins. Il a été le fondateur du mouvement de la philosophie ésotérique connu sous le nom d'anthroposophie, et comme un érudit de l'esprit et du corps il a développé de nombreuses théories inté-

41 Itten, Johannes. *Art de la Couleur*. Dessain et Tolra, Ravensburg, 1961, p. 4

42 Steiner, Rudolph. *Blackboard Drawings 1919-1924*. Ed. Walter Kugler, Rudolph Steiner Press, Dornach, 2003

43 Steiner, Rudolph. *Couleur*. Rudolph Steiner Press, 1992.

ressantes et pas toujours orthodoxes sur pourquoi les choses sont comme elle sont. Au cours d'une autre conférence en 1920, il a parlé de la couleur en rapport avec toutes les civilisations, en disant que « les grecs de l'antiquité étaient essentiellement réceptifs au rouge, ils vivaient au sein de l'extrémité rouge du spectre. Aujourd'hui, nous sommes passés dans l'autre extrémité du spectre, le bleu – dans sa nature délicate, les organes des sens chez les êtres humains doivent changer de ce qu'ils étaient autrefois, ce qui est actuellement déversé dans les organes des sens se manifeste progressivement à travers les yeux comme l'imagination, à travers les oreilles comme d'inspiration, et par le sentiment de chaleur comme l'intuition. » Généralement parlant, son point de vue sur le monde comme quoi l'homme habite entre la mort et la re-naissance est « un monde de lumière âme- et esprit-imprégné, de couleur et de ton – un monde de qualités et non de quantités, d'intensités, plutôt que d'extensions. »⁴⁴

Pour en revenir brièvement au système de çakra, les sept centres d'énergie sont aussi une sorte de carte « corporelle » de délimitation des impulsions vitales qui dictent le niveau auquel chacun fonctionne au moment particulier de son développement en tant qu'être doué et intellectuel. Premier çakra, *muladhara* en sanskrit, situé à la base de la colonne vertébrale et désigné en rouge, est responsable de notre instinct de survie. La deuxième, *svadisthana*, trouvé au-dessous de l'ombilic et marqué en orange, est lié à notre sentiment sensuel, et est souvent considéré comme le centre de la créativité, comme le çakra responsable de la reproduction de la vie. La troisième, *manipura*, dans la région de l'abdomen et de couleur jaune, est le centre de notre pouvoir personnel, connu sous le nom de l'ego. Quatrième, *anahata*, est de couleur verte et se trouve au coeur, donc régissant nos relations dans les domaines de l'amour, non seulement de nature romantique. *Vissudha*, est le cinquième çakra en bleu clair et à la gorge, concerne nos capacités de communication. *Anja*, ou le troisième oeil, est en couleur indigo et situé entre les sourcils, travaillant comme notre centre de l'intuition. Et enfin, *sahasrara*, de violet profond dans le haut de la tête, est le centre de l'intelligence supérieure et la liaison avec la plus grande conscience universelle.

Si nous considérons qu'un certain individu montre des qualités de préoccupation principalement pour une survie de base, nourriture et logement, et ne fait pas très attention à la réalisation d'un plus grand but intellectuel ou spirituel, on peut soutenir que cette personne est principalement dans le fonctionnement de son centre *muladhara* et que son niveau de développement personnel est assez basique. Ces personnes présentent souvent des signes d'agressivité et sont capables de commettre des crimes odieux tels que

44 Steiner, Rudolph. *Blackboard Drawings 1919-1924*. Ed. Walter Kugler, Rudolph Steiner Press, Dornach, 2003

le meurtre ou le viol, en d'autres termes présentent un niveau de conscience qui dans la plupart des religions serait considéré comme sujettes à pensée ou actes « diaboliques ». D'autre part, un individu qui présente une forte tendance spirituelle, de compassion et de tolérance envers les autres, une sagesse intellectuelle au-delà des années, et pratique de la méditation avec une recherche intellectuelle profonde, saurait tirer son énergie à partir d'un bon alignement de tous les sept çakra, mais sa conscience résiderait au niveau du septième çakra, *sahasrara*. Une telle personne serait perçue comme éclairée ou en harmonie avec la source « divine ». Curieusement, la plupart des artistes tombent dans la catégorie des personnes actives principalement dans le deuxième çakra, régissant l'activité creative et les forces de reproduction, ce qui peut aussi expliquer pourquoi la plupart des grands artistes de l'histoire ont choisi de « remplacer » leurs enfants physiques, ou l'absence de ceux-ci, par leurs activités artistiques.

Le milieu du 20ème siècle a vu le développement d'un mouvement singulier en art dominé par la peinture monochrome. Les artistes travaillant avec une couleur isolée ou une grande concentration d'un teint singulier, ont commencé à explorer les dimensions affectives de la couleur sur le spectateur. Pour Mark Rothko, qui n'a méprisé aucune couleur en particulier et a produit des oeuvres qui servent une variété de teintes, la recherche monochromatique a consisté en une sorte de chromo-narration émotionnelle, un voyage que seule la couleur pure, sans ligne ou forme, permet pour plonger le spectateur dans l'infini. Ses peintures montrent une sorte « d'urgence d'expériences transcendantes », un testament de « ce sentiment oppressant de silence et de solitude, de ce désir pressant, mais vague et hasardeux, de transcendance et de liberté – naissent des peintures de plus en plus holistiques. »⁴⁵ « Je ne peint pas pour m'exprimer, » dit-il, « mais pour exprimer un non-moi », autrement dit dans sa quête dualiste, Rothko tente d'englober ce qui peut paraître comme des opposés mutuellement exclusifs, le « fini » et « l'infini », ou plutôt « l'infini de la mort par une seule couleur monochromatique. »

Pour Yves Klein, une couleur particulière détenait la clef des secrets de l'univers – le bleu. Egalement en quête de l'infini, le bleu de Klein indique la condition absolue de spiritualité, comme le bleu pur d'un ciel vide. « La dévotion de Klein pour le ciel, plus particulièrement pour le ciel lointain, vide, au-delà des phénomènes atmosphériques, le ciel pur espace indivis – est une forme imagée de sa dévotion pour l'Un fondamental. » Le dualisme de l'Un ou de Multiple est exprimée par Klein dans sa conceptualisation de l'Unité versus la Division. La couleur pour Klein est représentative de l'espace et la ligne de la séparation de l'espace, contrairement à la barrière physique que le corps doit présenter, afin

45 McEvilley, Thomas. « La peinture monochrome » dans *La Couleur Seule: L'Experience du Monochrome*. Catalogue de l'exposition. Musée St. Pierre. Lyon, 1988, p. 27.

de contenir l'âme. « L'unité fondamentale et la pluralité apparente s'articulent selon une théologie de l'émanation: l'univers émane de l'unité originelle en parcourant sept stades, le dernier stade, le plus bas, est celui du plan des corps où se déroule présentement la vie humaine. »⁴⁶

Dans sa série de peintures intitulée *L'esprit monochrome*, Klein va jusqu'à dire que « la peinture monochrome fait de l'art un cheminement spirituel des plus direct, beaucoup plus direct que l'ancien art religieux. » Cette position lui a valu l'appui de certains artistes comme Piero Manzoni, qui a rédigé et signé avec lui le Manifeste contre le style mais dont les oeuvres réductionnistes étaient plutôt des exemples d'un matérialisme marxiste. « Pour Manzoni, l'art ne constitue pas en réalité, un moyen de résoudre la nature problématique de l'individu fuyant le quotidien pour s'échapper dans l'universel, l'immatériel, la magie du primordial – c'est la prise de position d'une individualité vécue dans un temps et un espace réels, avec un corps concret et non-manipulé. »⁴⁷

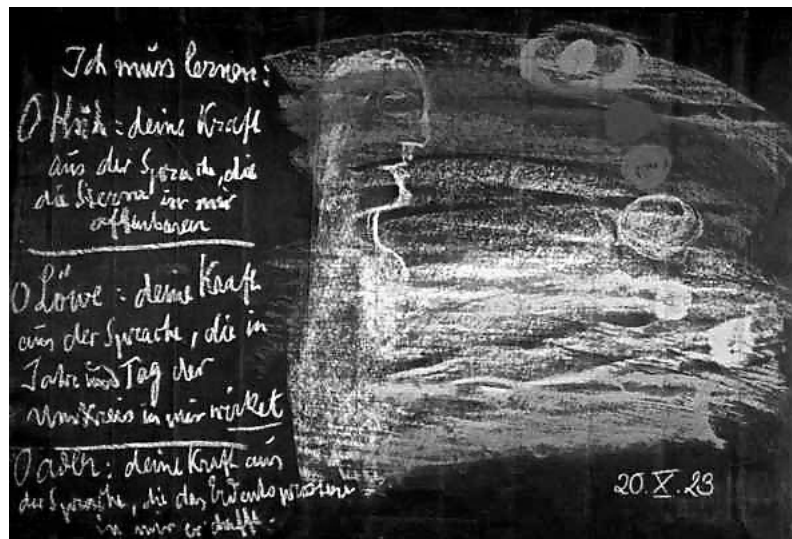
L'obsession de Klein avec le bleu « absolue » n'est pas si farfelue. Dans la religion hindouiste, le bleu monochromatique appartient à Shiva, le dieu de l'ultime destruction, tandis que les enseignements bouddhistes parlent de l'esprit éclairé comme de l'espace pur, souvent comparé à l'infini du ciel. « Ainsi, l'art vise non seulement à une conscience des dimensions plus élevées, mais aussi à la destruction du monde et de l'art même [...] – une conception qu'on retrouve chez Hegel mais aussi dans diverses traditions de l'occultisme qui prophétisent l'avènement imminent d'âges nouveaux, métaphysiquement au-delà du corporel ».⁴⁸ Dans un genre d'esprit qui englobe la transcendance, on peut prétendre que dans un sens métaphysique – où les limitations physiques cessent d'exister, où le corps et l'esprit, la lumière, la couleur, l'espace, les atomes, les sous-particules et cela inclut évidemment les oeuvres d'art, fusionnent tous dans un seul grand « Un », le corps peut être considéré comme un microcosme complexe de l'univers conçu pour permettre à chaque individu d'habiter le navire polarisant de « bien » et de « mal » afin de maintenir l'équilibre de l'ensemble de l'existence universelle.

46 *Ibid.*.p. 21

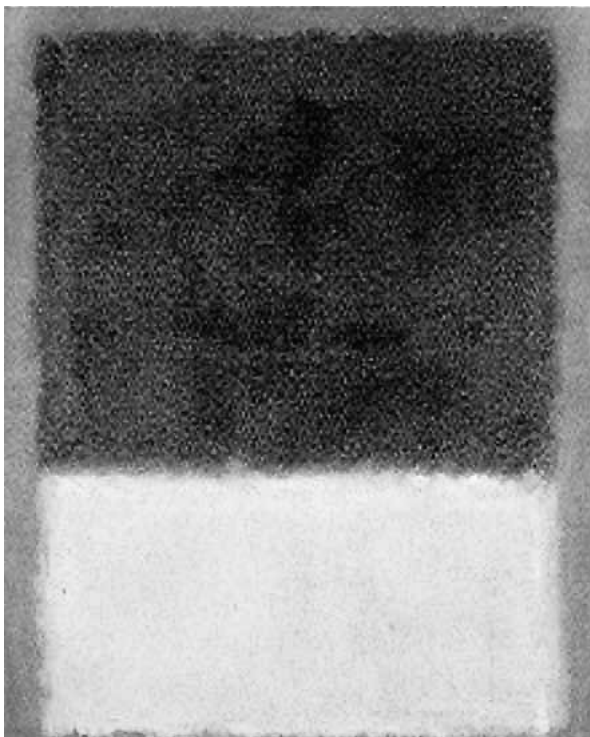
47 *Ibid.*.p. 25

48 *Ibid.*.p. 24

La cartographie mentale et corporelle (figures)



Steiner, Rudolph. *Blackboard Drawings*, craie couleur sur papier noir, entre 1919–1924.



Rothko, Mark. *Red, Orange, Tan and Purple*, huile sur toile, 214.5 x 174 cm, 1954



Yves Klein, *Monique*. (ANT 58) 93,5 x 39,5 cm. 1960

La « logique de la sensation »

Dans son entretien avec David Sylvester, Francis Bacon décrit un de ses premiers « accidents » dans son processus d'abstraction figurative qui résonne avec le concept d'entrecroisement de Merleau-Ponty, en ce que la juxtaposition des formes initiales sur la toile donne une naissance de quelque chose de complément différent: « J'essayais de faire descendre un oiseau sur un champ. Et il a peut-être été lié de quelque façon que ce soit aux trois formes que l'on avait vues auparavant, mais il a suggéré soudainement une ouverture dans une autre zone de sentiment complètement différente. »⁴⁹ Bacon évoque la simultanéité présente dans le corps d'être à la fois « le sujet » et « l'objet » dans son travail sur les portraits, où il trouve un engagement pictural entre la figuration et l'abstraction – pour lui une façon « d'être sur une corde raide » – et un essai d'approcher la figuration du système nerveux du spectateur d'une manière « violente et plus poignante ».

En décrivant un des portraits qu'il a produit le peintre a dit: « L'autre jour j'ai peint une tête de quelqu'un, et ce qui fait les orbites des yeux, le nez, la bouche, lorsque vous les analysez, ce sont juste des formes qui n'ont rien à voir avec des yeux, un nez ou une bouche; mais la peinture se déplaçant d'un contour à un autre fait une ressemblance avec cette personne que j'essayais de peindre. »⁵⁰ Le fait que la figuration devienne le portrait d'une personne pour Bacon ne se trouve pas dans la ressemblance entre les parties du corps ou visage, mais dans la manière avec laquelle la peinture elle-même décrit le sujet, le sens qui émerge, une nouvelle dimension d'expérience.

Si on applique la théorie de la perception chez Merleau-Ponty au propos de Bacon dans son processus de peindre, on peut suggérer que les « qualités sensées qu'il rencontre, comme surjectivité incarnée, élaborent intentionnellement les choses au sein d'un monde actuel, grâce à l'utilisation de sa compréhension du monde pré-conscient et prédicative – un état permanent de devenir. »⁵¹ Dans ce sens, on peut donner une définition distincte à la recherche de ce peintre comme une façon de « communier avec » son sujet – un « voyage » avec l'expérience de la peinture.

Lorsque Sylvester lui demande s'il pense que pour peindre à sa manière il lui faut de la chance, Bacon lui répond que c'est plutôt un « mélange d'instinct, de prise de conscience

49 Sylvester, David. *Francis Bacon: Entretiens*. Flammarion, 2005.

50 *Ibid.*

51 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception* (1945). « Tel » Gallimard, Paris, 1978, p. 19

et de toute sorte d'autres choses »⁵² qui est au centre de son travail. Il serait exact de dire qu'il y a une dimension chaotique qui émerge dans ses tableaux, mais un chaos, pas celui d'un bordel pictural, mais une sorte d'immersion « critique » caractéristique à la perception – la sensation et la perception font la route avec l'image dans leur conquête du hasard.

Gilles Deleuze réaffirme la complexité de la perception évoquée par Merleau-Ponty dans son analyse de l'œuvre de Bacon en s'adressant à la proximité de la « figure » et du « fond » chez le peintre. « Ce système de co-existence de deux secteurs immédiatement adjacents, constitue un espace absolument fermé et pivotant, beaucoup plus que si on avait procédé au sombre, à l'obscur ou au vague. »⁵³ Deleuze continue, en disant:

« Ces lieux – la zone ronde, le cube, et la barre, etc. sont plutôt rudimentaires, malgré la subtilité de leurs combinaisons. Le point important est qu'ils ne sont pas relégués à une figure de l'immobilité mais, au contraire, rendent raisonnable une sorte de progression, une exploration de la figure dans ce lieu. Il s'agit d'un champ opératoire. Le rapport de la figure à son positionnement isolant définit un « fait »: « le fait est ... », « ce qui a lieu est ... ». » Ainsi isolée, la figure devient une image, une icône. »⁵⁴

Bacon parle d'un état de « liberté » qui lui permet de reproduire les « accidents » dans sa peinture d'une manière singulière – pour y arriver il lui reste la nécessité de soumettre son corps aux conditions affectives, « par des drogues, l'alcool ou une fatigue extrême » – pour que le spectateur puisse s'approcher de sa figuration d'une manière soumise aux sensations, lui-même doit réduire son corps à un état de sensation pur et naviguer la figuration par des avancements de la peinture d'un contour à l'autre. Le parallèle entre son propre corps, celui représenté dans ses tableaux et celui du spectateur est la représentation de la viande – la dimension corporelle est évoquée par l'adresse intimidante à la chair – le spectateur est arrêté devant sa propre image d'être un corps, la nouvelle dimension d'expérience étant son absorption dans la globalité de la « biosphère » des corps réunis.

Les deux aspects inséparables dans la peinture de Paul Rebeyrolle sont la forme et le fond, qui dans l'unité de la toile, s'entrecroisent, donnant naissance à une « nature naturée – la nature naturante ressaisissant partout le thème. »⁵⁵ Mais, quelles sont ces formes et en quoi est constitué le fond sur une toile qui rappelle plutôt un collage: « il y aura les sacs de

52 Sylvester, David. *Francis Bacon: Entretiens*. Flammarion, 2005.

53 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: La Logique de la Sensation*. Editions du Seuil, 2002, p. 34

54 *Ibid.*, p.24

55 Sartre, Jean-Paul. "Coexistences," *Rebeyrolle: Peintures, 1968-1978*. Ministère de la Culture et de la Communication. Paris, 1979, p.28

poudre, renversés, dans leur splendeur primitive; les journaux sur lesquels il a essayé son pinceau, »⁵⁶ – pour Rebeyrolle le thème qui coule entre le matériel, la couleur, la « chute de pierres, irréalisée pour toujours par la colle qui l'arrête, par les stries, les faisceaux, les frottis qui l'exaspèrent » est celle d'engagement total.

Cet engagement nécessite une entrée totale dans la peinture – effectuée par des gestes qui réunissent plusieurs sens dans leur résistance et leur complicité, non pas par observation mais « en piégeant, cherchant, attendant, pénétrant, fouillant, guettant sur la terre, dans l'eau, des signes favorables à son entreprise un éclat de lumière, un mouvement dans les herbes, lui révélant que la bête pourchassée, oiseau, poisson, femme, peut être forcée. »⁵⁷ Ensuite, les « grands sentiments » se font ressentis « dans leur matérialité élémentaire. »

Dans la suite de plusieurs séries, *Guerilleros*, *Coexistences*, *Prisonniers* et *Paysages*, parmi d'autres, la force qui s'impose est « une force qui crée de l'histoire. »⁵⁸ Foucault parle de la prison comme « un lieu où naissent et se manifestent des forces – un lieu politique. » La peinture de Rebeyrolle ne semble pas donner des références directes à un certain mouvement ou engagement politique, mais par son impulsion « fait passer une force dont l'histoire peut être racontée » en lui donnant un pouvoir politique.

Les prisonniers de ces tableaux sont des chiens – des animaux tenus en captivité dans des espaces claustrophobes, dont les fenêtres en forme des carrés blancs, couverts de grillage, par lesquelles ne pénètre ni ciel, ni lumière, construit un endroit immobile, rigide, accentué par l'usage du bois collé à la toile. Le passage du temps est arrêté par la présence d'une ombre éternelle – comme une technique de torture, le rapport au temps est effacé. La verticalité des formes, comme celle de la fenêtre ou du bâton de bois, est opposée à l'horizontalité des autres, le corps du prisonnier, et la dimension du pouvoir est établie par une domination issue d'une organisation menaçante de l'enfermement.

Les tableaux nous font ressentir une opposition entre les forces de domination et de soumission et, simultanément, leur mariage – le pouvoir et l'impuissance font les deux faces de la même pièce. Le passage entre les deux produit un mouvement obtenu par des déplacements réciproques – les couleurs glissant sur des formes qui flottent, « libérées et disparues dans le geste du peintre qui les trace. »⁵⁹ Une énergie formée par une intensité

56 *Ibid.*, p. 30-31

57 *Ibid.*, p. 29

58 Foucault, Michel. "Prisonniers," *Rebeyrolle: Peintures, 1968-1978*. Ministère de la Culture et de la Communication. Paris, 1979, p. 59

59 *Ibid.*, p. 62

fait agir « un tremblement difficilement contenu » – une force qui vibre du peintre à la toile, d'une toile à l'autre.

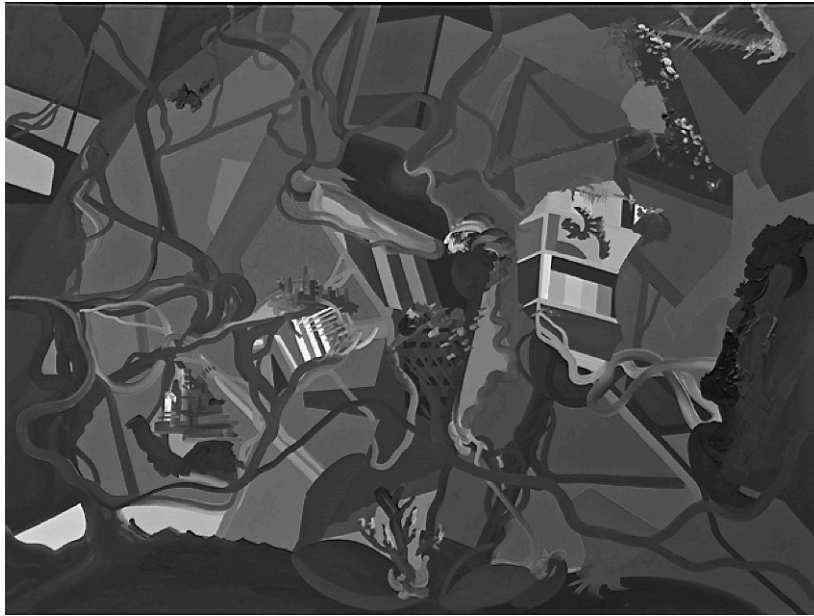
Rebeyrolle ne fait pas de commentaires sur les conditions de l'enfermement, il plonge lui-même avec le spectateur dans cette obscurité – son geste picturale est celui d'un conducteur dans les couloirs du pouvoir. Il reste conscient des effets forts d'emprisonnement sur la perception, et en jouant avec, il les rend impuissants dans leur construction artificielle. Finalement, il ne s'agit pas d'un enfermement physique, mais d'un emprisonnement de la perception, qui englobe le corps, et qui est responsable pour la construction d'une réalité.

Les peintures de cartographie cognitive de Franz Ackermann sont intimement liée à des rendus de l'espace dans le sens de « navigation dans une interminable inter-connectivité d'imagination et de numérisation topographique objective.⁶⁰ » Comme un exemple de cartographie mentale « psycho-géographique »⁶¹ de Guy Debord, les compositions abstraites d'Ackermann sont interconnectées avec la mémoire « si la mémoire est plus qu'une re-imagerie, ou re-imaginaire, de certains événements qui se sont déroulés à un moment donné, un endroit qui peut seulement être re-visité par la conjecture. La notion de l'artiste comme habitant d'un espace d'immobilisation incorporelle dans lequel les expériences locales et mondiales de la prise de conscience de soi deviennent sensuellement inter-pénétrées » et amènent à l'intersection de la mémoire et des éléments « organiques » topographiques qui existent dans le territoire où l'imagination converge avec une véritable expérience de la vie.

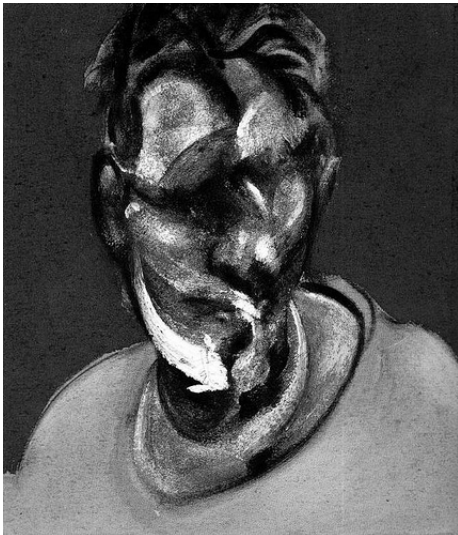
60 Decter, Joshua. *Ackermann: Hallucinating Maps*. Parkett 68. 2003

61 Debord, Guy. « Introduction a une critique de la geographie urbaine », dans *Les levres nues n° 6*, Bruxelles, 1955.

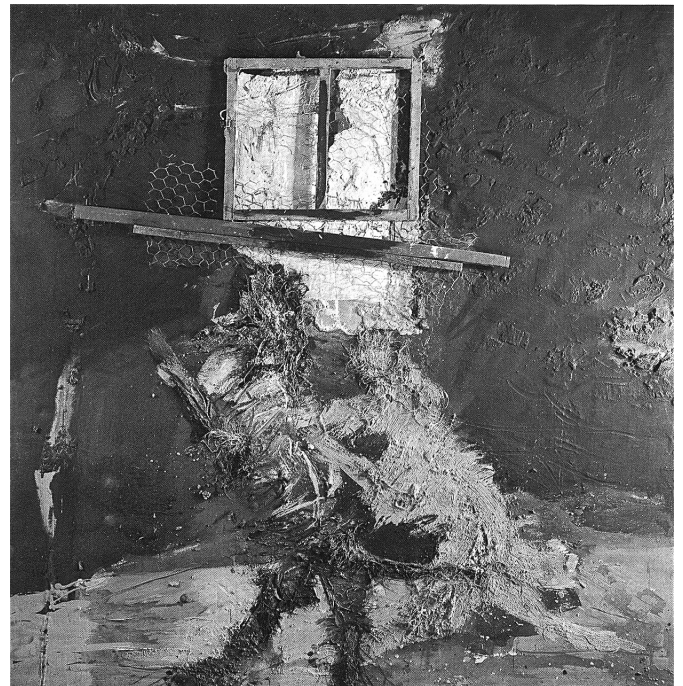
La « logique de la sensation » (*figures*)



Ackermann, Franz. *Two Germs*, huile sur toile, 90x120 cm, 2012, Galerie Tomio Koyama, Japon.



Bacon, Francis. *Étude pour la tête de Lucian Freud*, huile sur toile, 35,5x30,5cm, 1965.



Rebeyrolle, Paul. *Les prisonniers*. Peinture, bois, colle sur toile, 190x190cm, 1972, collection particulière.

Illustration et structuration de la méditation

La conscience dans la sensation

Pour Merleau-Ponty percevoir n'est pas se souvenir. La perception précède la mémoire seulement autant que qu'elle organise le moment présent de telle façon qu'il est possible de le relier à une expérience passée. La mémoire contribue à la reconnaissance de ce moment via une ressemblance par association, ce qui ne s'est jamais produit comme force autonome, mais c'est comme une « co-existence en n'étant pas une force à la troisième personne, qui dirige un trafic d'images ou d'états de conscience »:

« Percevoir n'est pas éprouver une multitude d'impressions qui amèneraient avec elles des souvenirs capables de les compléter, c'est voir jaillir d'une constellation de données un sens immanent sans lequel aucun appel aux souvenirs n'est possible. Se souvenir n'est pas ramener sous le regard de la conscience un tableau du passé subsistant en soi, c'est s'enfoncer dans l'horizon du passé et en développer de proche en proche les perspectives emboîtées jusqu'à ce que les expériences qu'il résume soient comme vécues à nouveau à leur place temporelle. »¹

La perception est profondément enracinée dans la sensation. Se souvenir est un acte d'association des idées qui peuvent restaurer une expérience passée par voie de connexions qui sont formatives uniquement de l'expérience. Prenons une forme, disons un cercle, c'est l'admettre à reconnaître comme une somme des vues limitées, mais de le percevoir au niveau des sensations associées, dire un cercle qui est en fait un ballon de plage, c'est connaître maintenant cette forme dans un collectif simultanément atomique de sensations qui viennent à la forme, « l'unité de cet objet est basée sur un préfigurant d'un ordre imminent [...] où chaque mode de conscience tire sa clarté de la sensation. » Au fur et à mesure que la conscience compare les souvenirs de sensations contre un objet présent, elle atteint pour un ensemble de données d'origine – c'est ce contexte original que forme la perception.

Mais, pour Merleau-Ponty le problème entre la mémoire et la perception persiste:

« Il s'agit de comprendre comment par sa propre vie et sans porter dans un inconscient mythique des matériaux de complément, la conscience peut, avec le temps, altérer la structure de ses paysages – comment, à chaque instant, son expérience ancienne lui est présentée sous la forme d'un horizon qu'elle peut rouvrir, si elle le prend pour thème de connaissance, dans un acte de remémoration, mais qu'elle peut aussi laisser

¹ Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception* (1945). « Tel » Gallimard, Paris, 1978, p. 25

« en marge » et qui alors fournit immédiatement au perçu une atmosphère et une signification présentes. »²

Si le sens de ce qui est détecté ne peut être trouvé en sensations réelles ou virtuelles, la connaissance apparaît comme une façon de designer les plus simples des images ou sensations dans un système de substitutions dans lequel une sensation indique un autre sans raison:

« Nous avons l'expérience d'un Je, non pas au sens d'une subjectivité absolue, mais indivisiblement défait et refait par le cours du temps. L'unité du sujet ou celle de l'objet n'est pas une unité réelle, mais une unité présomptive à l'horizon de l'expérience [...] Quand il s'agit de la conscience, je ne puis en former la notion qu'en me reportant d'abord à cette conscience que je suis, et en particulier je ne dois pas d'abord définir les sens, mais reprendre contact avec la sensorialité que je vis de l'intérieur. »³

La connaissance est l'illusion fondée sur des perceptions dont le sens vient de la source de la sensation. Les stimuli physiques responsables de sensation nous ancrent dans un « champ de perception, une surface de contact avec le monde, un enracinement permanent en lui, [...] toutes les connaissances prennent sa place dans les horizons ouverts par la perception. » Cela conduit à une expérience du monde comme une totalité ouverte de synthèse inépuisable.

2 *Ibid.*, p. 48

3 *Ibid.*, p. 54

La memoire et la conscience en tant que processus dans *Somniloqui*

Deleuze accepte que la mémoire joue un rôle secondaire en art et soit principalement agissante comme un conduit vers la « perception élargie » du monde autour de nous, une prise de conscience imprégnée de conscience. Dans son analyse de l'oeuvre de Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, il a fait remarquer que, même la mémoire involontaire est limitée à une zone très restreinte, et suggère que, lorsque nous pensons que nous sommes en train de produire des souvenirs, nous sommes réellement engagé dans un acte de « devenir ». Le temps joue un rôle essentiel dans l'expérience du « devenir » car grâce à ce souvenir du passé, nous sommes inévitablement dans la création de notre avenir dans le moment présent.

Deleuze s'appuie fortement sur Bergson dans l'analyse du dualisme cartésien, qui dans le cas des souvenirs se révèle comme un point d'intersection de la matière et de l'esprit. Bergson définit la matière comme un ensemble d' « images », où les expériences sont situées entre l'objet et sa représentation. L'acte de se souvenir est un acte de représentation d'un objet qui est absent. De cette façon, la relation entre esprit et réalité matérielle se révèle être la mémoire:

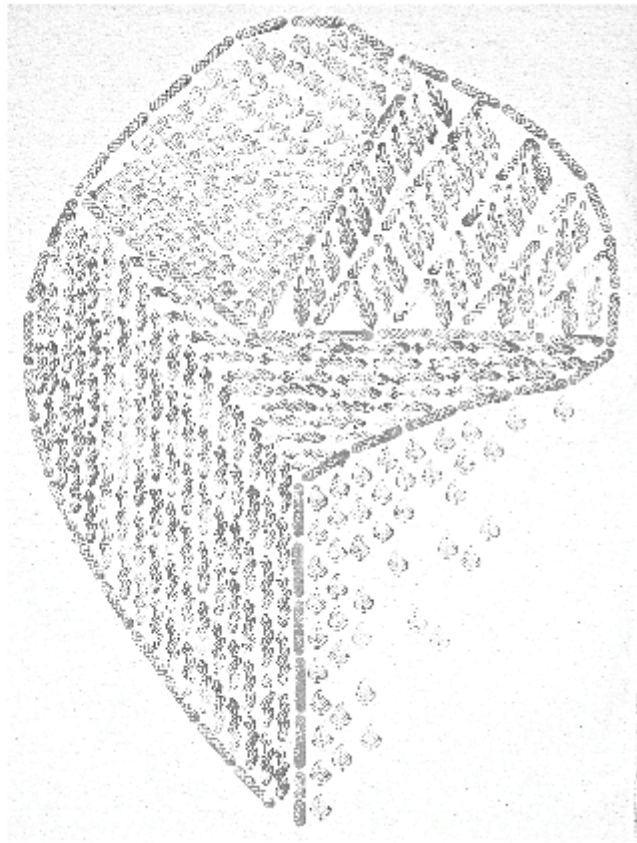
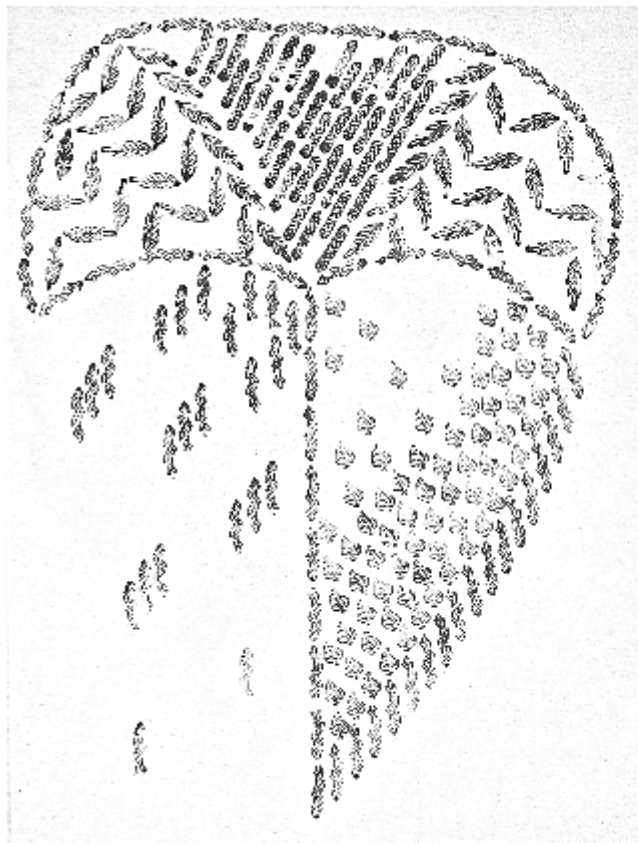
« A celui qui aborde sans idée préconçue, sur le terrain des faits, l'antique problème des rapports de l'âme et du corps, ce problème apparaît bien vite comme se resserrant autour de la question de la mémoire, et même plus spécialement de la mémoire des mots: c'est de là, sans aucun doute, que devra partir la lumière capable d'éclairer les cotes plus obscurs du problème. »⁴

L'arrangement des *éléments*⁵ (A, B, C, etc.), ou chaque motif particulier, en *Somniloqui*, donne lieu à un *cas*⁶ binaire composé de l'élément (A) et du non-élément (a), dans ce cas le « vide » de l'espace qui suit chaque motif. Comme une relation binaire entre la lumière (A) et l'obscurité (a), l'inspire (B) et l'expire (b), la vie (C) et la mort (c), le conscient (D) et l'inconscient (d), etc. la relation de chaque élément à sont opposé décrit le caractère particulier de chaque cas qui donne naissance à une généralité constatée à l'ensemble unifié au niveau de chaque composition. De cette façon, *Somniloqui* imprime des représentations d'expériences se produisant au niveau du déroulement impliqué dans l'ordre explicite de son homologue, ou à l'intersection de la matière et de l'esprit.

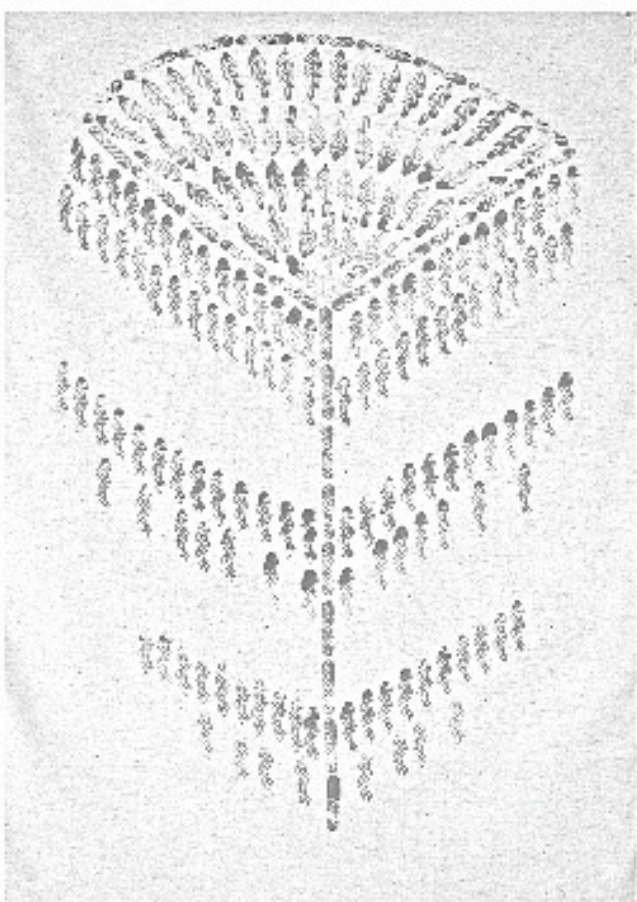
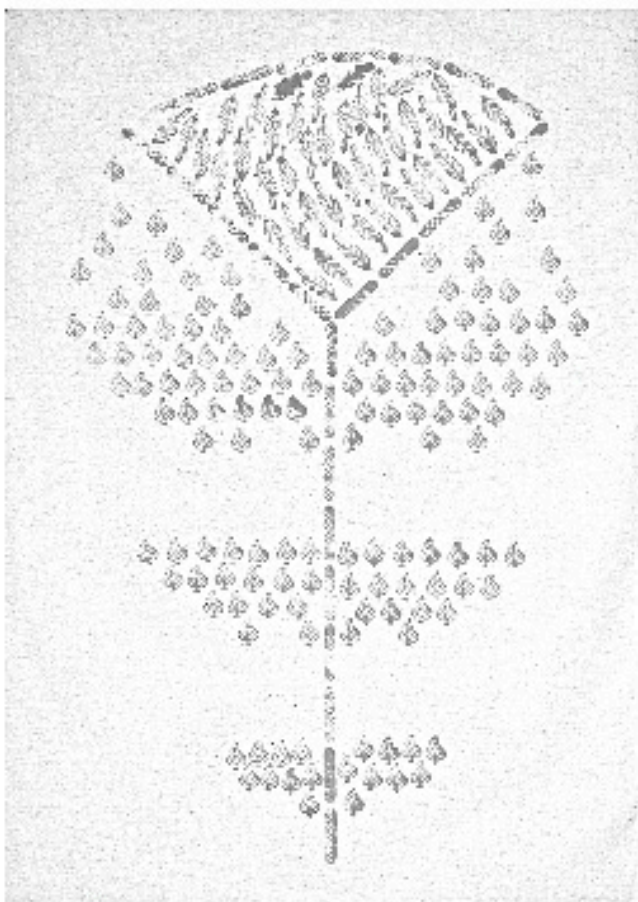
4 Bergson, Henri. *Matiere et Memoire*. Presses Universitaires, Paris, 1939, p. 5

5 Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Presses Universitaires de France. 1968

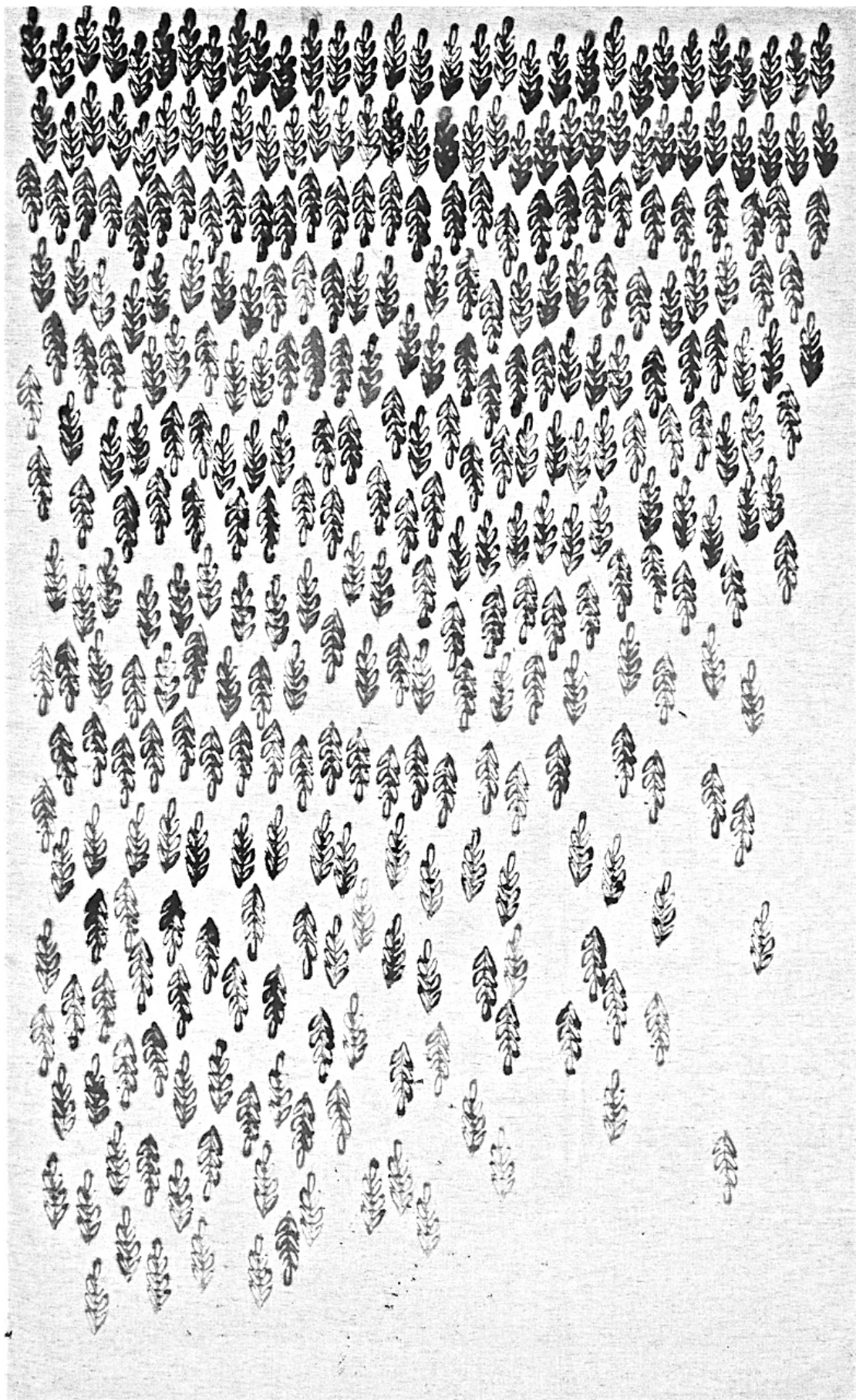
6 *Ibid.*.



Viscun, Irina. "Ujjayi" & "Uddiyana Bandha", *Somniloqui*, huile sur lin, chaque tissu 110x82 cm, 2014



Viscun, Irina. "Viloma I" & "Viloma II", *Somniloqui*, huile sur lin, chaque tissu 110x82 cm, 2014



Viscun, Irina. "Meditation V", *Somniloqui*, huile sur lin, 128x80cm, 2014.

Revenant sur le dualisme cartésien, Bergson suggère une distinction entre les états de l'esprit psychologique et cérébral. Il affirme que l'état cérébral est simplement un état partiel en grande partie responsable du mouvement locomotif. On peut se référer à cet état comme ayant trait à l'ordre explicite, ou motion manifeste. Ce qu'il considère être un état psychologique, semble se rattacher à l'ordre impliqué et peut même servir comme description du processus présenté par *Somniloqui*:

« ...Prenez une pensée complexe qui se déroule en une série de raisonnements abstraits. Cette pensée s'accompagne de la représentation d'images. Et ces images elles-mêmes ne sont pas représentées à la conscience sans que se dessinent, [...], les mouvement par lesquels ces images se joueraient elles-mêmes dans l'espace, - [...], imprimeraient au corps telles ou telles attitudes, dégageraient tout ce qu'elles contiennent implicitement de mouvement spatial. »⁷

Prenant forme dans le domaine des sensations de représentation abstraite, la composition émerge comme un ensemble de symboles imprimés organisés par un mouvement corporel dans l'espace qui est une motion manifeste d'un état psychologique. L'enchaînement répétitif d'éléments binaires (Aa, Aa, Aa) et leur empilage dans de grands blocs de construction des cas (AaBbCc) prend une rythmique locomotive exécutée au niveau corporel au premier plan de la mémoire, mais est détecté principalement dans le contexte correspondant de la conscience.

Bergson souligne cette distinction en décomposant la mémoire comme étant de deux formes différentes. Le premier type, à laquelle il attribue le rôle d'« imagerie » sous la forme d'« image-souvenirs » prend un rôle d'archives de nos expériences quotidiennes, ce que les scientifiques ont appelé la mémoire à court terme. Le deuxième type, est orienté vers l'action et, par conséquent, il est doté de caractéristiques de la « répétition » ou des matériels de multiplication d'informations stockées sous la forme d'action manifeste. Ce deuxième type concerne principalement l'avenir, mais est toujours considéré comme une fonction de la mémoire, non pas simplement parce qu'il est basé sur des événements du passé, mais parce qu'il est surtout question de prolonger leurs effets par rapport à l'heure actuelle. Ce type de mémoire peut être considéré comme la mémoire à long terme, parce qu'il cherche à rétablir une connexion entre le passé, le présent et l'avenir avec un accent sur les effets à long terme.

Si la mémoire est une plaque d'archivage à court et à long termes des stimuli, la conscience

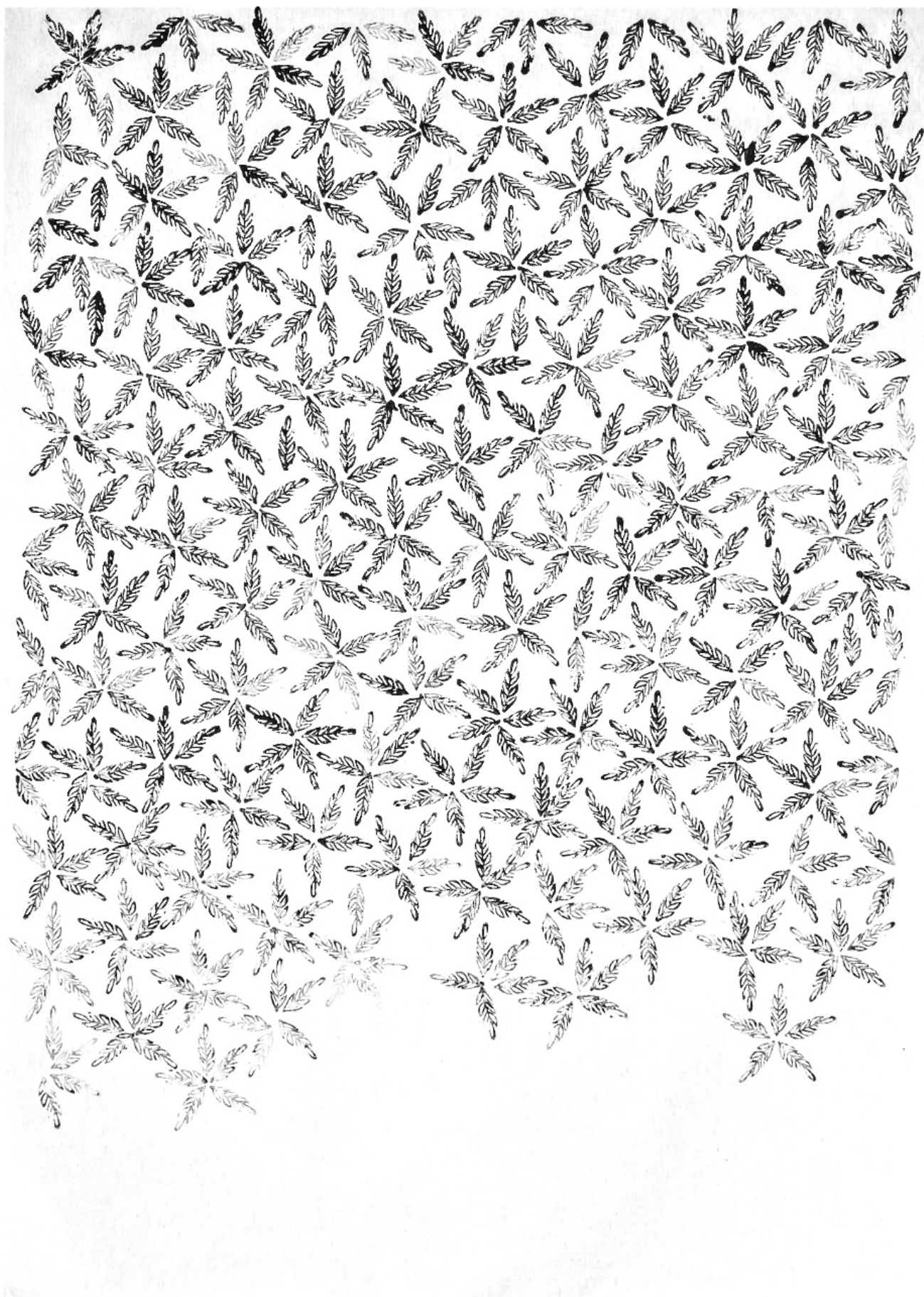
⁷ *Ibid.*, p. 6

est l'action de perception de ces stimuli. Bergson définit la relation entre la mémoire et la perception comme agissant ensemble pour reconstituer un rappel de la mémoire. Il souligne que la fonction conservatrice par la mémoire d'« imagerie » n'est pas suffisante pour reconstruire une reconnaissance de perception par ressemblance. Les occurrences de la perception vont chercher dans la banque de mémoire la sensation d'un souvenir semblable seulement pour reconnaître un objet qui sert cette perception dans un premier temps. Pour Bergson, l'acte du rappel est un acte « sui generis »:

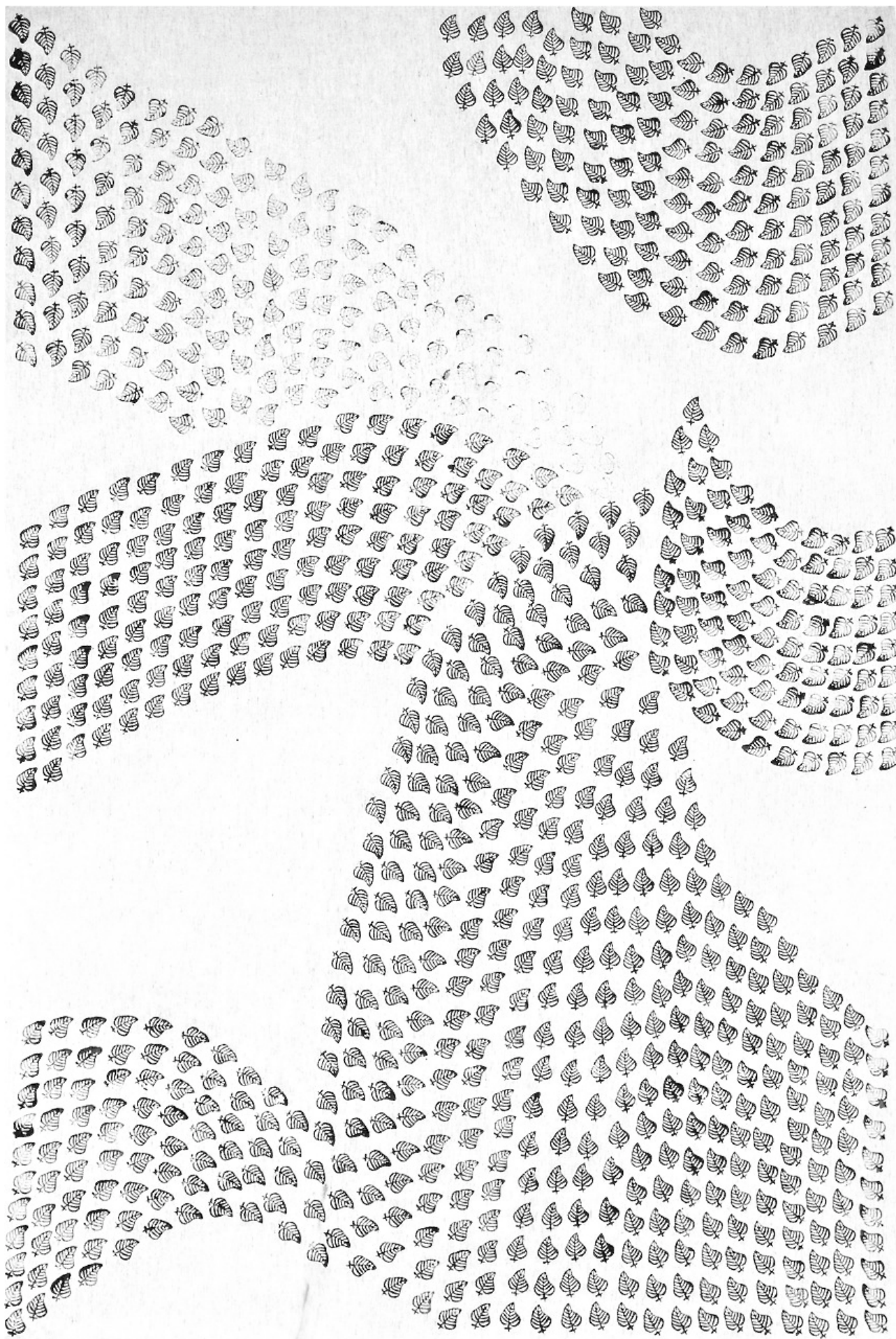
« ...par lequel nous nous détachons du présent pour nous replacer d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé: travail de tâtonnement – mais notre souvenir reste encore à l'état « virtuel », nous nous disposons simplement ainsi à le recevoir en adoptant l'attitude appropriée. Peu à peu il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait; de virtuel il passé à l'état actuel: et à mesure que ses contours se dessinent et que sa surface colore, il tend à imiter la perception. Mais il demeure attaché au passé par ses racines profondes, et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui trace sur le présent, nous ne le reconnaitrions jamais comme un souvenir. »⁸

En conséquence, Bergson distingue deux hypothèses de mémoire. Les uns proposent que la mémoire ne soit rien de plus qu'une fonction du cerveau et que la perception et la mémoire ne montrent aucune différence d'intensité. Les autres suggèrent que la mémoire soit quelque chose de plus qu'une simple fonction du cerveau, et que sa relation à la perception ne soit pas une question de degré d'intensité mais une différence de nature.

8 *Ibid.*, p. 82



Viscun, Irina. "Meditation I", *Somniloqui*, huile sur lin, 165x117cm, 2014.



Viscun, Irina. "Meditation II", *Somniloqui*, huile sur lin, 166x111cm, 2014.

La différence dans la répétition

« La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit de qui la contemple. » – Gilles Deleuze

Lorsque l'on observe un objet répété on peut distinguer l'objet comme étant une unité multipliée au sein d'un motif choisi. Cette unité est le bloc de construction de base du modèle issu de la répétition et il semble être un élément simple qui se produit de manière identique sur intervalles désignés. Toutefois, tant que l'on continue d'observer et de contempler dans son ensemble on peut distinguer qu'à travers la répétition de cet élément de base un plus grand et plus complexe système émerge – composé de l'unité ou de l'élément (A), de l'intervalle ou la non-unité (B) et l'interaction entre les deux ou le *cas* (AB, AB, AB...) – jusqu'à ce que le stockage des cas répétés devienne une auto-propagation de séries de ressemblances donnant lieu à quelque chose de différent à chaque instant du schéma répété.

Comment la répétition d'éléments identiques peut-elle produire quelque chose de nouveau? Un ordinateur génère une série répétée de « 1 » et de « 0 » séparée d'un intervalle identique et fournit une formule mathématique qui peut être réduite à son unité de base et cependant ne montrent aucune présence d'agents de production de la « différence ». Et pourtant, quand on l'observe à travers l'œil de l'esprit, une sensation de fluctuation émergente commence à se poser. Se pourrait-il que la désarticulation de la différence par la répétition ait lieu par le biais de la partialité de l'observateur? L'acte de contemplation par un observateur subjectif imprègne un objet identique répété avec des qualités de la différence grâce à son expérience dans l'espace et dans le temps.

Deleuze définit l'essence de la modification comme le produit de la répétition via la « règle de la discontinuité, qui nous apprend qu'une instance n'apparaît pas jusqu'à ce que les autres aient disparus. » Ce principe de « *mens momentanea* », ou esprit instantané, s'appuie sur l'observateur pour faire la liaison entre l'élément A et l'élément B, lorsque la seule trace des occurrences d'élément précédent est dérivée purement par un acte d'espoir, « une subjectivité originaire qui doit entrer nécessairement dans sa constitution. »⁹ Les intervalles survenant régulièrement de pièces apparemment indépendantes sont co-crées par l'observateur dans un ensemble qui émerge.

9 Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Presses Universitaires de France. 1968, p. 96

Pour Deleuze, « le paradoxe de la répétition réside dans la [...] vertu de différence que l'esprit tire de la répétition. »¹⁰ Il voit l'imagination comme une force « contractile » qui joue un rôle crucial dans la conservation de l'un des cas lorsque l'autre apparaît à sa place:

« Elle contracte les cas, les éléments, les ébranlements, les instants homogènes, et les fonds dans une impression qualitative interne d'un certain poids. Quand A paraît, nous nous attendons à B avec une force correspondant à l'impression qualitative de tous les AB contractés. Ce n'est surtout pas une mémoire, ni une opération de l'entendement: la contraction n'est pas une réflexion. A proprement parler, elle forme une synthèse du temps. Une succession d'instantanés ne fait pas le temps, elle le défait aussi bien; elle en marque seulement le point de naissance toujours avorté. Le temps ne se constitue que dans la synthèse originaire qui porte sur la répétition des instants. Cette synthèse contracte les uns dans les autres les instants successifs indépendants, elle constitue par là le présent vécu, le présent vivant. »¹¹

Clairement, le temps, dans la forme du passé, du présent et du futur, se trouve à la racine de la contraction. Mais, pas nécessairement le temps linéaire, ce que les grecs anciens appellent « *chronos* » ou le temps chronologique, bien qu'il joue un rôle au désamorçage d'instantanés d'images successifs; mais plutôt le temps non-linéaire, ce que les grecs appellent « *kairos* », ou le moment suprême, un laps de temps, un moment de temps indéterminé où tout se produit. Aristote se réfère à cette notion de temps dans *La Rhétorique*, ce qui indique l'importance du temps et de l'espace comme le contexte dans lequel « la preuve » est présentée. La rhétorique étant un art qui cherche un moment opportun pour la livraison d'idées, « *kairos* » joue un rôle décisif dans la spécificité de chaque livraison. Pour Aristote, « *kairos* » détermine quand *pathos*, *ethos* et *logos* seront employés dans une situation rhétorique.

Pour Deleuze, la notion du temps contracté est déployé dans le présent de « *kairos* », à qui appartiennent à la fois le passé et l'avenir: « le passé dans la mesure où les instants précédents sont retenus dans la contraction; le futur, parce que l'attente est anticipation dans cette même contraction. »¹² C'est une motion allant du particulier au général au sein d'un champ d'espoir que constitue ce que Deleuze définit comme synthèse passive. Sa passivité, bien que toujours constitutive, est effectuée dans l'esprit qui contemple avant tous les modules de mémoire et de réflexion. La subjectivité du temps se dégage en ce qui concerne un sujet passif survenant asymétriquement au moment où le passé se déplace vers l'avenir dans le moment présent.

10 *Ibid.*, p. 91

11 *Ibid.*, p. 97

12 *Ibid.*, p. 97

L'idée de répétition dépend de conditions qui la rendent possible. Mais, pour faire face à la forme générale de la différence nous devons nous déplacer au-delà de ces conditions pour être témoin du changement dans l'objet. Ainsi, une compréhension plus complexe de la répétition implique un examen d'un mouvement rétroactif entre les frontières mises en place par le changement et la réapparition.

Dans le cas d'une répétition « fermée », le type (A, A, A..), nous sommes dans une progression linéaire de l'élément répété que nous pouvons localiser au sein d'une couche de surface du cerveau. La répétition « ouverte » survient lorsqu'un principe de polarité est déployé dans la répétition de cas, type (AB, AB, AB..), qui s'appuie sur des oppositions binaires d'un objet par un non-objet, et est un système plus complexe d'interrelations qui peuvent être trouvées dans des niveaux plus profonds de la mémoire. La distinction principale entre ces deux formes de répétition n'est que dans le fait que dans le deuxième cas la différence fait partie de la composition de chaque cas particulier, non seulement dans le résultat de la contraction de tous les cas.

Le « rapport d'opposition » qui se trouve à la racine du cas AB agit comme un agent limitant encadrant la différence au sein du groupe de base, mais elle donne lieu à un nouvel ensemble de généralités grâce à sa distribution au sein de chaque particulier répété. L'aspect définitif de « synthèse passive » est dans le fait que « les deux formes de répétition renvoient toujours l'une à l'autre: celle des cas suppose celle des éléments, mais celle des éléments se dépasse nécessairement dans celle des cas. »¹³

13 *Ibid.*, p. 99

Propriétés « créatrices » de la répétition

Il semblerait illogique qu'un phénomène d'une telle banalité et d'une fonction presque technique comme la répétition puisse avoir un effet profond sur les êtres vivants. Mais si nous jetons un coup d'oeil sur la nature, bien qu'aucun objet dans la nature ne soit véritablement identique, il n'est pas un brin d'herbe qui ne soit vraiment comme celui d'à côté, néanmoins lors d'une observation d'un champ de blé cultivé on ne peut qu'être submergé par un fort sentiment de répétition. Il en va de même pour nos follicules pileux, la formation de vagues de l'océan, les taches sur la fourrure d'un léopard – nous sommes entourés par la répétition, même si sa distribution est légèrement variée en raison d'autres facteurs jouant un rôle au niveau organique.

Se pourrait-il que la répétition puisse être à la source de la vie elle-même, car elle apparaît dans à peu près tout ce que nous pouvons observer à des échelles macro- et microscopiques. Si nous revenons au cas, une unité binaire fondée en « contraction », « une fusion des cas successifs dans une âme contemplative », nous pouvons en déduire que ce que Deleuze appelle synthèse passive est à la racine de nos habitudes de vie, notre espoir que la vie va continuer, que B va suivre A, que l'expiration suivra l'inspiration, que la mort sera ressuscitée dans la naissance – que notre propre cas sera perpétué:

« La manière dont la sensation, la perception, mais aussi le besoin et l'hérédité, l'apprentissage et l'instinct, l'intelligence et la mémoire participent de la répétition, se mesurent dans chaque cas par la combinaison des formes de répétition, par les niveaux où ces combinaisons s'élaborent, par la mise en relation de ces niveaux, par l'interférence des synthèses actives avec les synthèses passives. »¹⁴

La nature de cette synthèse passive est primordiale: « nous sommes faits de la contraction de l'eau, de la terre, de l'air et de la lumière – pas simplement avant leur reconnaissance ou représentation, mais avant leur sensation » – donnant lieu à la synthèse active ou à la manifestation physique de modes d'existence sensés et perçus.

Pendant une longue période de l'histoire scientifique il a été considéré que le monde tel que nous le connaissons fonctionne selon un ordre mécaniste. Son principe est qu'il « considère le monde tel qu'il est constitué d'entités qui sont à l'extérieur de l'autre, dans la mesure où elles existent indépendamment l'un de l'autre dans différentes régions de

14 *Ibid.*, p. 100

l'espace et du temps, et interagissent via les forces qui n'apportent pas de modification dans leur nature essentielle. »¹⁵ La machine est un exemple parfait d'objet d'exploitation ayant pour fondements les bases sur principes mécaniste. Sur un transporteur à courroie, chaque partie est créée indépendamment des autres, et n'interagit avec les autres que par le biais du contact externe via l'assemblage où aucune partie n'est modifiée dans le processus.

A l'examen de la relation entre l'instrumentation et la théorie, les physiciens du 20ème siècle comme David Bohm ont plaidé pour un autre type de dynamique, celle d'un caractère quantique:

« La théorie quantique et celle de la relativité ont montré qu'il n'a aucun sens de diviser l'appareil d'observation de ce qui est observé. Les considérations discutées ici indiquent qu'il n'y a pas de signification pour séparer le fait observé (ainsi que les instruments utilisés pour l'observer) à partir des notions théoriques afin de contribuer à donner forme à cette réalité. »¹⁶

Bohm plaide en faveur d'un point de vue où l'objet, son homologue ou le non-objet et l'observateur forment un tout, tourné dans une toile interdépendante, et qu'un changement dans l'un représente un effet sur le reste. La théorie de la relativité a été la première tentative importante en physique de contester l'idée que l'ordre de l'univers est mécaniste et que le monde est supposé être constitué d'un ensemble de « particules élémentaires » séparément inexistantes, indivisibles et immuables, qui sont les « blocs de construction » de l'univers entier.

La « théorie unitaire » d'Einstein a suggéré que l'univers est constitué d'un champ d'équations non-linéaires qui pourraient avoir des solutions sous la forme d'impulsions localisées:

« ...Compose d'une région de champ intense qui pourrait se déplacer à travers l'espace édifié dans son ensemble, et qui pourraient ainsi fournir un modèle de la « particule ». Ces impulsions ne prennent pas fin brusquement mais réparties arbitrairement à grandes distances avec une intensité décroissante. Ainsi, les structures du champ associées à deux impulsions vont fusionner et le débit dans un seul et même ensemble non-interrompu. En outre, lorsque les deux impulsions sont proches l'une de l'autre, les particules d'origine, comme des formules, seront donc modifiées radicalement qu'il n'y a même plus de ressem-

15 Bohm, David. *Wholeness and the Implicate Order*. Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 219

16 *Ibid.*, p.30

blance à une structure composée de deux particules. »¹⁷

La théorie de la relativité d'Einstein décrit un univers d'impulsions unifiées qui fusionnent dans leur interaction pour créer un réseau de pièces indifférenciables formant un tout. Mais, il se réfère encore à l'*élément* et sa localité pour former un système continu de la relativité en fonction de déterminisme. La théorie quantique se déplace au-delà de la causalité, elle ne nécessite pas la continuité et est basée en non-localité. En d'autres termes, un univers basé sur l'ordre quantique est un univers où chaque partie est une réflexion de l'ensemble, en tenant son début dans le contexte des interactions entre l'ensemble de ses parties, chaque partie étant essentiellement touchée par sa relation avec l'ensemble.

Un bon exemple de la façon dont la mécanique et la quantique sont différentes peut être vus dans les instruments qui sont utilisés pour illustrer les deux approches différentes. Un objectif photographique est une invention de 19e siècle qui a rendu possible une imagerie point-à-point, une relation linéaire, en faisant une correspondance approximative entre les points de l'objet et des points sur l'image photographique:

« En portant ainsi la correspondance des fonctionnalités spécifiées de l'objet et de l'image dans une projection nette, l'objectif a grandement renforcé la conscience de l'homme sur les différentes parties de l'objet et de la relation entre ces pièces. »¹⁸

D'autre part, l'hologramme est une invention de 20e siècle qui suggère que, grâce à l'implication de cette plénitude indivisé basée dans la théorie quantique et de relativité cette analyse en pièces distinctes et bien définies n'est plus pertinente. L'hologramme est une reproduction tridimensionnelle d'un sujet où chaque unité est une réflexion d'un ensemble (le cas), en ce qu'il s'agit d'une « contraction » des cas successifs qui renvoient à l'élément original d'une manière non linéaire:

« L'hologramme rend un témoignage photographique de l'interférence de vagues de la lumière qui viennent d'un objet. La principale nouvelle fonctionnalité de cet enregistrement est que chaque partie contient des informations sur l'objet entier (de sorte qu'il n'y a aucune correspondance point-à-point d'objet et image enregistrée.) C'est-à-dire que la forme et la structure de l'ensemble de l'objet peuvent être pliées (« enfolded ») dans chaque région de l'image photographique. Lorsqu'une lumière brille sur toute région, cette forme et la structure sont ensuite dépliées (« unfolded ») pour donner une image reconnaissable de l'objet

17 *Ibid.*, p. 220

18 *Ibid.*, p. 182

Grâce à ce déploiement de la structure pliée, Bohm suggère un nouveau type d'ordre, ce qu'il appelle l'ordre implique (« implicate »), en disant que tout dans l'univers est plié vers l'intérieur de lui-même et nécessite un processus de déploiement pour atteindre l'ordre expliqué (« explicate »). L'hologramme nous permet de percevoir de façon sensée comme un « instantané » de cet ordre:

« Ce pliage et dépliage ont lieu non seulement dans le mouvement du champ électromagnétique, mais aussi dans celui d'autres domaines, tels que l'électronique, le protonique, les ondes sonores, etc. ces champs obéissent aux lois quantiques-mécaniques, impliquant les propriétés de la discontinuité et de la non-localité, nous avons appelé cet ensemble par le nom *holomouvement*. »²⁰

Holomouvement parle ensuite d'un motif d'interférence qui peut distinguer la différence dans les ordres et les mesures capturés par la plaque photographique où le sujet est situé et est ensuite illuminé dans l'ensemble de la structure:

« L'intégralité non-interrompue de la totalité de l'existence comme un mouvement fluide indivisé sans frontières – l'ordre impliqué, la totalité de l'existence est pliée dans chaque région de l'espace (et du temps). Donc, quelle que soit la partie, l'élément, ou l'aspect que nous imaginons dans la pensée, cet ensemble se dépliera encore car il est intrinsèquement lié à la totalité dont il a été séparé. Ainsi, la psyché imprègne tout ce dont il est question, dès le début. »²¹

La plaque fournit un enregistrement relativement permanent de cette interférence de chaque région de l'espace qui peut contenir une grande variété de formes géométriques, de relations topologiques et des modèles d'interception et de séparation – une surface pour un archivage de la différence – pour être ensuite traduit par un mouvement de la lumière implicitement contenant cette vaste gamme de distinctions de l'ordre et de la mesure, relative à la structure illuminée avec la différence étant l'élément principal pour être décrit en détail.

19 *Ibid.*, p. 224-225

20 *Ibid.*, p. 226

21 *Ibid.*, p. 228

La conscience et l'ordre « impliqué »

En examinant la relation entre la matière et la conscience, René Descartes a offert des termes comme « substance étendue » à la matière et « substance pensée » à la conscience. La raison pour laquelle il a considéré la matière comme « étendue » c'est parce qu'il l'a perçue comme existant en tant que formes distinctes dans l'espace, dans le sens où ses extensions acquièrent une séparation, ce qui ressemble beaucoup à l'ordre de « déploiement » ou de « pliage ». En ce qui concerne la « substance pensée », si nous comprenons la conscience en termes de pensée, sentiment, désir, volonté, etc. c'est d'être compris en termes d'ordre « impliqué », parce que ces formes n'ont pas leur existence dans une ordonnance étendue ou distincte.

Toutefois, comme il a été démontré par l'approche quantique, toute la réalité, et cela doit inclure la matière comme un bloc de construction de cette réalité, prend ses racines en forme « pliée » dans l'ordre « impliqué », cela étant leur première et immédiate actualité, puis monte dans le particulier et le distingue par le processus conduisant à l'ordre « expliqué ». Cela doit signifier à la fois la matière et la prise de conscience ont comme terrain commun la nature « pliée », ce qui conduirait à la conclusion que, de cette intégralité non-interrompue, la conscience n'est plus séparée de la matière.

C'est une idée véritablement révolutionnaire, car la matière est l'objet de notre conscience. La conscience comporte des actions de sensibilisation, de perception, des actes de compréhension et d'imagination, tous les processus qui vont au-delà des réponses mécanistes, donc l'activité dans la conscience constitue un parallèle frappant avec l'activité qui est proposée par l'ordre impliqué. Aussi, la conscience comprend l'activité de la mémoire et c'est un processus qui ne peut pas être très différent de la façon dont l'hologramme fonctionne. En examinant la question de savoir si l'information est effectivement « pliée » dans les cellules du cerveau, les scientifiques ont suggéré que la mémoire est enregistrée dans le cerveau de telle façon que les informations concernant un objet donné ou la qualité n'est pas stockée dans une cellule particulière ou localisée dans le cerveau mais plutôt que tous les renseignements sont « pliés » dans l'ensemble:

« Ce stockage ressemble à un hologramme dans sa fonction, mais sa structure réelle est beaucoup plus complexe. Nous pouvons alors penser que lorsque l'enregistrement « holographique » dans le cerveau est correctement activé, la réponse est de créer un modèle d'énergie nerveuse constituant une expérience par-

tielle similaire à celle qui a produit l'« hologramme » en premier lieu. Mais il est également différent dans la mesure où il est moins détaillé que les souvenirs de nombreux moments différents peuvent fusionner, et que les souvenirs peuvent être connectés par association et par la pensée logique de donner un certain ensemble du système. En outre, si des données sensorielles sont également en présence en même temps, l'ensemble de cette réponse de la mémoire sera, en général, le fusible avec l'excitation nerveuse venant du sens à donner lieu à une expérience globale dans laquelle la mémoire, la logique, et l'activité sensorielle se combineront dans un seul ensemble non-analysable. »²²

Il est peut-être juste de demander comment nous pouvons respecter la primauté de l'impliqué lorsque nous sommes devenus tellement habitué à l'ordre expliqué, car nous l'avons souligné dans notre pensée et notre langue, qui nous permettent de penser que nos expériences primaires sont celles d'un ordre expliqué ou d'un caractère manifeste. Nos souvenirs semblent contenir des formes qui sont récurrentes, stables et distinctes, en concentrant notre attention sur ce qui est statique et fragmenté. Cela contribue à faire l'expérience du monde comme intensément statique et fragmenté, en laissant peu de place aux forces plus subtiles et plus transitoires que sont les caractéristiques principales du flux non-interrompu de l'ensemble. Cela donne lieu à l'illusion que le contenu manifeste de la conscience, c'est-à-dire la matière, est la base d'expérience de notre réalité.

Jetons maintenant un coup d'oeil sur la façon dont nous faisons l'expérience de la musique et quel rôle a la mémoire dans cette expérience. En musique, une note remplace les autres de manière séquentielle, beaucoup comme B suit le A, mais B ne peut apparaître qu'une seule fois que A a disparu. Et, quoi qu'il en soit, nos cerveaux sont capables de construire une expérience de sujet musical que ne semble pas se fragmenter en éléments séparés de A ou B. Ainsi, notre esprit contribue à l'enchaîner des cas AB de telle façon que nous avons l'expérience d'un écoulement continu d'éléments musicaux qui, finalement se construisent dans un ensemble unifié qu'est l'expérience de l'écoute de la musique.

Maurice Merleau-Ponty remarque de façon semblable que le sens d'une composition musicale, tout en étant entièrement tributaire des notes, qui sont nécessaires à son déroulement, se pose comme une généralité qui existe dans son ensemble à partir du moment où la première note pénètre dans l'ordre expliqué. A la fin de la performance, en tant qu'auditeurs nous ne pouvons plus revenir au moment où la première corde a été frappé, mais nous sommes en mesure de l'expérience de la totalité de la composition comme ancrée dans chaque son moment du remplacement de la prochaine et dans l'attente du cas étant répété:

22 Bohm, David. *Wholeness and the Implicate Order*. Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 251

« La signification musicale de la sonate est inséparable des sons qui la portent: avant que nous l'ayons entendue, aucune analyse ne nous permet de la deviner; une fois terminée l'exécution, nous ne pourrions plus, dans nos analyses intellectuelles de la musique, que nous reporter au moment de l'expérience, pendant l'exécution, les sons ne sont pas seulement les « signes » de la sonate, mais elle est là à travers eux, elle descend en eux. »²³

Bohm considère la musique comme un exemple de sensations immédiatement détectées par de nombreux degrés différents, mais interdépendants, de transformations des tonalités et des sons donnant lieu à une sensation de tension et l'harmonie qui est le principal et l'implicite appréhension de musique dans ses états de mouvement unifié. Pour Bohm, écouter de la musique signifie de percevoir directement l'ordre impliqué, « cet ordre étant actif dans le sens qu'il s'écoule continuellement en réponses émotionnelles, physiques, et autres, qui sont indissociables de l'ensemble des transformations à partir desquelles s'est constitué l'essentiel. »²⁴

Le rôle de la mémoire dans l'ordre des choses est d'agir comme une plaque pour la conservation de toutes les informations qui passent, faire un enregistrement lié dans la différence et la répétition, décrivant la relation très particulière entre un *élément* à l'autre, chaque élément à son *cas*, un cas à l'autre, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'une approche unifiée est conclue sur la base des qualités de similitude et dirigèrent entre toutes ses unités de construction:

« De ce qui précède, il est clair que l'un n'a pas l'expérience de la réalité de ce mouvement dans son ensemble par « attachement » au passé, avec l'aide d'une mémoire de la séquence de notes, et en comparant ce passé et le présent. Au lieu de cela, que l'on peut découvrir par une plus grande attention, les « échos » d'une telle expérience possible ne sont pas des souvenirs, mais sont plutôt les transformations actives de ce qui est arrivé plus tôt, dans lesquelles se trouvent non seulement généralement un sentiment diffus du son d'origine, avec une intensité qui tombe, selon le temps écoulé depuis qu'ils ont été repris par l'oreille, mais également diverses réponses émotionnelles, sensations corporelles naissant, mouvements musculaires, et l'évocation d'un large éventail d'encore d'autres significations, souvent d'une grande subtilité. »²⁵

De là, nous pouvons conclure qu'il y a une similarité fondamentale entre l'ordre de notre expérience immédiate, telles l'écoute de la musique, et l'ordre impliqué tel qu'il est exprime en termes de nos pensées, nos sentiments, la sensibilisation, l'appréhension et

23 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception* (1945). « Tel » Gallimard, 1978, p. 211 - 213

24 Bohm, David. *Wholeness and the Implicate Order*. Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 108

25 *Ibid.*, p. 252

tous les autres aspects de la conscience. Alors que, nous pouvons en déduire que chaque instant de la conscience a un certain contenu explicite, nous pouvons le considérer comme étant un type de premier plan avec le contenu implicite étant un fond correspondant.

La mémoire nous permet de maintenir le contenu manifeste de notre conscience de façon assez constante grâce à son organisation explicite à travers des associations, la logique et la causalité, l'espace et le temps. Toutefois, par le biais de la soumission implicite que nous avons observé chez le processus de pensée n'est pas simplement une représentation du monde manifeste, mais un facteur qui contribue à la façon dont nous faisons l'expérience du monde autour de nous, comme la fusion des informations sensorielles ou la répétition d'une partie du contenu de la mémoire.

Transcendance et transformation par l'art et l'environnement: Anish Kapoor, James Turrell et Bill Viola

À la recherche des origines de la sculpture, Anish Kapoor conclut que l'homme est fasciné par la forme depuis le début du temps. Sa reconnaissance de la relation entre l'espace plein et le vide, ses premières étapes vers la technique du moulage, se trouvent d'abord dans l'observation de la nature. Il les observe dans l'évacuation d'un delta par la sécheresse, puis il applique ces principes à des articles ménagers banals comme une cuillère, un bol, une marmite. L'homme a d'abord appris à subvenir à ses besoins essentiels à la survie et ensuite il a les appliqué dans l'art. Car, qu'est ce que l'art, sinon une élévation de la banalité:

“À mon avis, l'histoire de la sculpture a toujours été l'histoire des matériaux: si l'on regarde en arrière, quand les femmes et les hommes de l'âge du bronze créèrent de pots, il n'y avait cette fascination pour l'esthétique des matériaux. Mais pour chaque matériau il y a toujours un équivalent non matériel présent, ce qui peut être historique ou métaphorique.”²⁶

En *Void Field*, Kapoor choisit de travailler avec le grès, un matériel assez brut, qu'il a à peine “sculpté” par le forage d'une longue ouverture étroite dans la masse de chaque pierre, en laissant la structure externe de la pierre intacte, préservant ainsi sa forme et ses qualités naturelles. À partir d'un coup d'oeil rapide, ce travail semble être à propos de rien d'autre que la forme – le matériel “simple” du grès laisse très peu d'interprétation – le spectateur est invité à admirer un extrait de la nature dans sa forme le moins entravé. Kapoor ajoute une dimension à son travail en juxtaposant la notion du “vide” au “plein”, et en comparant la monumentalité imposante des blocs de pierre à l'inanité “infini” d'espaces couverts par le pigment. En regardant dans la petite cavité, une sorte de “trou noir”, l'ensemble de la pierre semble disparaître: “ Je ne souhaite pas faire une sculpture de la forme, cela ne m'intéresse pas vraiment. Je tiens à faire de la sculpture sur les croyances ou sur la passion ou au sujet de l'expérience.”²⁷

Pour Kapoor, un objet sculpté agit comme une métaphore pour l'expression de quelque chose qui annonce sa présence. Comme un magicien qui fait apparaître les objets sortis de

26 Brüderlin, Markus and Gross, Ulrike. *Rudolph Steiner and Contemporary Art*, Catalog, Kunstmuseum Wolfsburg, DuMont Buchverlag, Cologne, 2010, p. 81

27 *Experience*. Interview by William Furlong in Audio Arts Magazine, Volume 10, N#4, recorded in June 1990 at the British Pavilion, when the artist represented Britain at the Venice Biennale. p.23-35 dans *Je n'ai rien à dire*. Entretiens avec Anish Kapoor. Edition établie par Richard Leydier. RMN Grand Palais, 2011.

nulle part, Kapoor révèle les formes qui semblent provenir d'un espace non physique, ou d'un espace qui n'est pas régi par les mêmes lois de la réalité physique. Dans la recherche du spirituel dans l'art, Christine Vial Kayser qualifie l'oeuvre de Kapoor susceptible d'altérer la réalité: "Par leurs propriétés phénoménologiques de fragmentation, de distorsion et d'illusion, les oeuvres de Kapoor mettent en doute la matérialité, la constance et la "physicalité" des objets, de l'espace et du spectateur lui-même." Cet aspect de son travail est plus profondément enraciné dans le concept pictural de la réalité, où les objets tridimensionnels sont réduits à leurs représentations en deux dimensions, mais apparaissent comme leurs illusions volumineuses:

"Je pense que je suis un peintre qui est un sculpteur. Mon avis est que la sculpture a toujours été à propos de présence dans le monde; un genre d'émanant du monde – physique, ici. Ce dans à quoi j'ai toujours été engagé – et c'est ce que je pense des peintres – l'affrontement d'une présence au monde illusoire; celui qui n'est pas nécessairement ici. C'est la nature de la peinture. C'est un paysage mental (mindscape) ou un paysage de l'âme (soulscapes), tandis qu'à ce niveau la sculpture serait un paysage du corps (bodyscape). Pour moi, deux choses semblent de toute façon déjà se réunir, de sorte que je fais des choses physiques qui sont tous à propos d'ailleurs, à propos de cet espace illusoire."²⁸

Pour Kapoor la sculpture est étroitement liée au corps physique, car le corps n'est rien d'autre qu'un ensemble de systèmes interactifs "sculptés". Le corps, avec ses vastes fonctions de mobilité, de respiration, de digestion et de reproduction, est un système complexe mais extrêmement intelligent. En plus, son organisation d'inter-dépendances subtiles n'est rien d'autre qu'une expression physique des qualités moins visibles, comme la volonté. Si les êtres humains n'ont aucun désir de survivre dans les conditions de la réalité physique qui les entourent, seraient-ils évolués comme des êtres si parfaitement adaptés à la nature? Le corps humain est la 'sculpture' ultime de la nature, mais l'homme est son opérateur principal: "Je ne pense pas qu'il suffit de parler de la valeur spirituelle et laissez-la comme une idée. Je pense que nous parlons d'expérience "²⁹

Bien sûr, la métaphore du corps en tant que sculpture ultime est une façon très poétique de penser. Mais, comme de nombreuses idées spirituelles, elle nécessite une analyse rigoureuse. La seule chose indéniable, c'est que le corps est profondément sensuel et très étroitement lié à l'expérience. Un bébé, avant qu'il soit capable de développer ses capacités cognitives, fera l'expérience du monde, principalement par le biais de la sensation

28 *Origin*. Interview by Douglas Maxwell. Art Monthly, May 1990. p.7-23 dans *Je n'ai rien à dire*. Entretiens avec Anish Kapoor. Edition établie par Richard Leydier. RMN Grand Palais, 2011.

29 *Ibid.*, p. 23-35

corporelle. Il ressent l'espace comme une dimension de hauteur ou d'obstacles qu'il peut atteindre, de loin ou de près. Il va apprendre à ressentir l'odeur et le goût du lait maternel et comprendre quand il est dans le besoin de se nourrir. Il connaîtra la couleur avant qu'il ne comprenne que le rouge est rouge, et il élaborera des préférences pour les choses fondées sur la stimulation visuelle qu'il reçoit. Le corps peut être un système complexe de réseau neurologique, mais il n'y a rien de mystérieux à appréhender les choses à travers le contact corporel – c'est une connaissance qui se présente avec le plus grand degré de confiance que nous lui conférons.

Pour Bergson, la volonté est une activité de l'âme qui confère à la vie une dimension spirituelle. Selon Kayser, l'art de Kapoor peut être considéré comme spirituel dans le sens bergsonien car "il ne nie ni la matière ni le corps mais s'appuie au contraire sur ce dernier pour atteindre une dimension "autre" qui transcende le corps, l'esprit et l'homme lui-même en tant que sujet."³⁰ De cette façon, la force spirituelle de la volonté prend une forme physique, celle du corps, et produit une gamme d'expériences qui peuvent être collectivement appelées la vie. Kapoor, un lecteur du Merleau-Ponty, adapte des vues similaires où "le corps est le lieu de rencontre entre tous les niveaux de l'être, le physique, le psychique et le métaphysique, le masculin et le féminin. C'est le lieu de l'unité retrouvée et le moyen pour atteindre le spirituel."³¹

Pour démontrer sa préoccupation avec les capacités transcendantes du corps, Kapoor a créé une installation particulière en Angleterre à Brighton en 2009. Intitulée *Imagined Monochrome*, elle a été présentée dans le cadre d'une exposition où les artistes ont répondu aux idées de Rudolph Steiner.

"La pièce est fondamentalement un salon de massage. Tout d'abord un texte simple: entrer dans la salle et allongez-vous sur la table de massage. Fermez vos yeux et suivez les instructions du masseur. En quelques minutes, vous verrez un champ profond de couleur monochromatique. "Et quand vous êtes allongé sur une table simple vous voyez une lumière blanche au-dessus, très lumineuse, dans la même forme rectangulaire comme la table. Lors d'un massage très élémentaire, la tête, les mains, les épaules – étonnamment, beaucoup de gens voient la couleur, et elle change. Alors que les différentes parties de votre corps sont massées, vous voyez des couleurs différentes. Monochrome est une sorte de condition pure de la couleur. L'idée est cette image rétinienne, mais constituée par votre esprit. Rien ne se passe, pas de 'lightshow'."³²

30 Kayser, Christine Vial. *Anish Kapoor. Le Spirituel dans l'art*. Preface de Serge Lemoine. Presses Universitaires de Rennes. Rennes, 2013, p.16

31 *Ibid.*, p. 121

32 Brüderlin, Markus and Gross, Ulrike. *Rudolph Steiner and Contemporary Art*, Catalog, Kunstmuseum Wolfsburg, DuMont Buchverlag, Cologne, 2010, p. 83

Kapoor place le corps au centre de cette expérience. Le spectateur est engagé, il est son propre objet et sujet d'art, il est à l'intérieur et il est à l'extérieur, il est la pierre et l'ouverture creuse en elle. C'est les réponses de son corps à la stimulation optique, ainsi que les sensations produites par le toucher qui déclenchent l'apparition de diverses couleurs. En ce sens, la couleur peut également être considéré comme une expérience métaphysique située principalement dans le corps. Lors de la validité de cette installation, Kapoor a répondu: "c'est une expérience, et étonnamment, suite aux remarques dans le livre de commentaires, nous avons la preuve que littéralement 90% de la population vit cela. Donc ce veut dire qu'il fonctionne."³³

La curiosité de Kapoor pour les rouages internes du corps, non seulement sur un plan physique, mais aussi sur les plans psychologique et spirituel peut être retracé dans la plupart de son travail. "La création de l'art n'est pas qu'une activité intellectuelle ou théorique, c'est profondément enracinée dans le psychologique – dans le soi."³⁴ Un grand nombre de ses oeuvres de polyvinyle et de cire, comme *My Red Homeland* et *Marsyas* tracent des allusions à la peau. L'élasticité du matériau et de sang, mais aussi la couleur rouge, sont les deux aspects du corps qui sont d'une grande importance pour Kapoor: la peau, parce que c'est la barrière qui sépare l'intérieur de l'extérieur; le sang, parce que c'est le liquide vital qui donne la vie avec sa rougeur, et qui nous amène vers la cognition de notre mortalité. Les deux, la peau et le sang, sont inséparables du corps. Elles invitent une troisième dimension dans le travail de Kapoor, celle de la respiration. Cependant que "notre sentiment intérieur des choses se déplace en nous dans n'importe quel moment de l'immobilité, la seule chose qui reste vraiment avec les pensées dans la tête, est la respiration."³⁵ Peut-être, cela explique pourquoi souvent les gens regardent la sculpture de Kapoor avec un grand étonnement, impressionnés, à perte des mots et parfois même du souffle.

Mais tout comme le corps physique est une expression du corps subtil, il occupe un certain espace et se trouve toujours quelque part. En tant que sculpteur Kapoor accorde une grande importance au "placement" dans l'art:

"L'idée du placement a toujours été très importante pour le travail. Un endroit qui est, dans un sens, original. Je veux dire, par le mot original, à faire avec 'priorité', et je pense que c'est à faire avec le centrage de

33 *Ibid.*, p.83

34 *Origin*. Interview by Douglas Maxwell. Art Monthly, May 1990. p.7-23 dans *Je n'ai rien à dire*. Entretiens avec Anish Kapoor. Edition établie par Richard Leydier. RMN Grand Palais, 2011.

35 *Blood*. Interview by Mark Francis, 2 November 2000, for the exhibition *Blood Solid, fig-I*, London (24-29 April 2000), organised by mark Francis and White Cube. p.77-83 dans *Je n'ai rien à dire*. Entretiens avec Anish Kapoor. Edition établie par Richard Leydier. RMN Grand Palais, 2011.

soi-même – permettant à une chose de se produire spécifiquement au lieu de généralement”.³⁶

L’original semble être ce que Kapoor recherche, mais pas dans le sens de ne pas se répéter ou d’éviter ce qui a déjà été fait dans l’art. Plutôt, il s’efforce d’aboutir à une sorte de qualité primordiale qui serait l’essence du travail. À l’aide de l’art comme seul moyen à sa disposition, il s’appuie sur les modèles archétype qui sont profondément enracinées dans l’idée que tous les hommes ont les mêmes capacités originales pour la perception émotionnelle de couleur et de forme. “Kapoor s’appuie sur cette hypothèse pour fonder sa croyance en la perception de ses oeuvres comme mythiques, poétiques et spirituelles”.

³⁷Tout comme un mythe nous oriente vers les origines d’une société, d’une tradition ou d’une culture, donc le travail du Kapoor présente lui-même une sorte de boussole, toujours indiquant le Nord, et dans l’espoir de ramener son spectateur “chez soi:”

“Les images, les sons et les signes du mythe forment un langage qui précède le langage rationnel et logique et s’en distingue parce qu’il n’utilise pas de signes abstraits (le mot, le signe mathématique). Dans le langage du mythe, le signe est concret, c’est un objet, un événement et il est symbolique, c’est –à-dire que “le contenu sensible [...] représente la concrétisation et l’incarnation [...] du sens”. Le signe incarne le sens; le sens est immanent au signe.”³⁸

Kapoor crée un mythe en forme d’objets déformés, parfois à petite échelle, telles que ses pièces pigmentées qui émergent comme des icebergs d’après la description de l’artiste lui-même, donnant l’illusion d’une vue partielle de la pointe pour provoquer l’imagination de ce qui est caché profondément sous la surface; ou comme dans le cas de ses pièces plus monumentales, où l’intensité de la couleur est si écrasante que l’on se demande quelle est la vraie signification de la couleur pour l’artiste. Dans *Imagined Monochrome* la couleur est une expérience originaires du corps. Elle est né dans le corps, si elle se produit en dehors de celui-ci ou non:

“La couleur est indissociable, elle n’est pas rien, elle est tout aussi une quantité et qualité indispensable comme la terre ou l’eau ou quoi que ce soit d’autre. Une sorte de méta-matière, pas seulement un outil de composition, il est en fait un état. De la même manière que l’eau est humide, et le feu est chaud, le rouge

36 *Experience*. Interview by William Furlong in Audio Arts Magazine, Volume 10, N#4, recorded in June 1990 at the British Pavilion, when the artist represented Britain at the Venice Biennale. p.23-35 dans *Je n’ai rien à dire*. Entretiens avec Anish Kapoor. Edition établie par Richard Leydier. RMN Grand Palais, 2011.

37 Kayser, Christine Vial. *Anish Kapoor. Le Spirituel dans l’art*. Preface de Serge Lemoine. Presses Universitaires de Rennes. Rennes, 2013, p. 228

38 The philosophy of symbolic forms: vol. 3, *The phenomenology of knowledge* (1929), New Haven, Yale University Press, 1955, p.93

est rouge. Il s'agit d'une condition, qui est pour moi une vérité fondamentale."³⁹

À titre d'Indien, Kapoor est très sensible à l'effet de la couleur sur le spectateur. Sa sensibilité artistique lui a permis d'examiner sa propre culture comme un phénomène plutôt qu'une source de la mythologie antique. Au lieu de rechercher le narratif, Kapoor capture son essence sous la forme de matière comme le pigment qui peut être vu dans les rituels de temples et de cérémonies moins religieuses de la vie quotidienne en Inde. Comme la couleur et la spiritualité restent particulièrement liées en Inde, afin pour Kapoor, la couleur et pas seulement son pigment, mais aussi la différence entre son aspect brillant ou mat crée une expérience spirituellement différente pour le spectateur:

"La notion de l'espace profond mène au traditionnel sublime, traditionnel car les yeux ne peuvent pas attraper la profondeur de la couleur mat. Le regard est attiré dans la distance profonde. Ce sublime implique une perte de soi. Aussi longtemps que le regard est au loin, il y a un genre de l'intemporalité. C'est un moment de rêve, une rêverie. Il existe un sublime moderne, qui est brillant. Il renvoie le regard et le soi, apportant un retour de l'acte de se regarder. Le retour du regard est une tout autre expérience spirituelle, si vous le souhaitez, il n'est pas quelque chose d'ailleurs très loin, c'est ici dans le "maintenant". La brillance semble pousser le spectateur à l'écart tout en séduisant à regarder."⁴⁰

Lors de la recherche de la qualité spirituelle de son travail, Kapoor vise à établir un espace de l'"entre-deux". Il veut nous ramener dans l'objet, mais il veut aussi nous rendre conscient de la limite où le regard croise la ligne entre l'objet perçu et l'objet ressenti. Le regard est redirigé de la surface brillante du miroir vers l'intérieur du spectateur lui-même. Le spectateur se reconnaît dans la réflexion, dans le vide, qui attire son attention sur l'expérience intérieure de l'oeuvre. En ce sens, le spectateur devient celui qui finit le travail, par le biais de l'intériorisation de l'expérience de celui-ci.

De cette façon, Kapoor crée une expérience viscérale d'un état d'« entre-deux », où ce qu'il cherche vraiment à sculpter n'est pas l'objet physique ou son absence, « le vide », mais "un espace entre le sujet et le non-sujet, entre la reconnaissance et le chaos ". Si la sculpture existe comme une affirmation d'espace positif, son homologue ou l'espace négatif, est toujours à proximité. Mais, Kapoor ne souhaite pas rester emprisonné par les

39 Brüderlin, Markus and Gross, Ulrike. *Rudolph Steiner and Contemporary Art*, Catalog, Kunstmuseum Wolfsburg, DuMont Buchverlag, Cologne, 2010, p. 82

40 *Blood*. Interview by Mark Francis, 2 November 2000, for the exhibition *Blood Solid*, fig-I, London (24-29 April 2000), organised by mark Francis and White Cube. p.77-83 dans *Je n'ai rien à dire*. Entretiens avec Anish Kapoor. Edition établie par Richard Leydier. RMN Grand Palais, 2011.

lois de la physique, et la dimension spirituelle de son travail lui permet d'aller au-delà d'un monde de polarités dans un monde de possibilités infinies. Un monde où il n'y a rien: "Si nous voulons parler du vide comme un « entre-deux » alors qu'il ne soit pas entre deux réalités culturelles prédéfinies, mais, « entre-deux » dans le sens qu'il est possible, qu'il est en train de devenir, qu'il est en train d'émerger, qu'il est probable, possible."⁴¹

Résumant la portée de l'oeuvre de Kapoor, qui englobe des notions d'appartenance culturelle, de réalités subjectives et objectives, il devient clair qu'il travaille principalement avec les principes de "l'alternance et de la complémentarité, non seulement des formes, on vient de le voir, mais aussi des émotions véhiculées par l'oeuvre."⁴² Citant l'hindouisme comme source alimentant le "dynamisme calme" de sa sculpture particulièrement "indienne", il vise à exprimer le monde dans sa totalité. Sa sculpture varie dans la forme, la couleur et la taille, mais une chose reste constante, il réussit à arriver à une réalité tout à fait distincte de lui-même et crée la possibilité d'une expérience qui doit être ressentie afin d'être comprise.

Depuis que l'urinoir de Marcel Duchamp a révolutionné le domaine de l'art en 1917, les artistes ont commencé à réexaminer les moyens traditionnels de la représentation du vivant. Au 20ème siècle, le développement de technologies avancées a fourni des sources supplémentaires pour la re-imagination du vivant. La science aussi s'est empressée d'offrir des réponses à des questions posées depuis longtemps et les artistes ont sauté sur l'occasion de créer un dialogue entre l'art et la science.

L'émergence de l'art environnemental dans les années 1970 avec les artistes du « Land Art », qui voulait tracer une ligne de démarcation, ou comme dans le cas de Robert Smithson une « spiral jetty », pour se distinguer du milieu du marché de l'art en produisant des installations loin des endroits urbains, a créé un art qui est auto-conscient et démontre une compréhension globale des questions écologiques à travers les enquêtes disciplinaires concernant l'environnement et sa durabilité. La catégorie de l'art environnemental qui reste toujours en expansion aujourd'hui touche à une large gamme de questions. La croissance de l'art en publique a stimulé les artistes de s'engager avec le paysage urbain ainsi que d'autres domaines, comme un moyen de présenter des idées sur la diversité du monde naturel.

41 *In-betweenness*. Extract from a discussion with Homi Bhabha, catalogue Anish Kapoor, exhibition at the Tel-Aviv Museum of Art, 1993 p. 35-45 dans *Je n'ai rien à dire*. Entretiens avec Anish Kapoor. Edition établie par Richard Leydier. RMN Grand Palais, 2011.

42 Kayser, Christine Vial. *Anish Kapoor. Le Spirituel dans l'art*. Preface de Serge Lemoine. Presses Universitaires de Rennes. Rennes, 2013, p. 41

Les artistes contemporains continuent d'explorer l'intersection de l'art, de la science, l'ingénierie et l'activisme social. L'art et la culture sont venus à l'avant-garde du débat sur la durabilité de l'écologie et des droits de l'homme. Comme un baromètre culturel, les artistes aujourd'hui cherchent à offrir des solutions aux problèmes sociaux les plus pressants, avec des intentions de promulguer le changement social souvent travaillant en dehors du milieu de l'art et en organisant des collaborations « globalement conscientes » avec des biologistes, des mathématiciens, des physiciens et des ingénieurs.

En proposant une pléthore de questions morales et éthiques, l'art environnemental vise à mettre la lumière sur le danger que nous connaissons tous comme une espèce en voie d'extinction en raison de notre propre cupidité et corruption. La masse production de matières chimiques polluant l'air et des eaux de la planète; la sur-consommation d'articles et de produits d'origine animale conduisant à l'épuisement des ressources naturelles et un déséquilibre complet dans l'homéostasie de l'écosystème de la planète; les guerres et la destruction des habitats naturels par la déforestation et l'empoisonnement chimique de la terre; les émissions de gaz qui contribuent au réchauffement de la planète et la fonte des réserves d'eau douce; la liste s'allonge – l'art environnemental s'est positionné à l'avant-garde de ces questions, en appelant le public à l'action et la création d'un dialogue là où le débat est souvent neutralisé par les intérêts des grandes sociétés.

Pourtant, encore et encore, 'art environnemental est souvent l'objet de la même critique qu'il applique aux questions concernant l'environnement. Souvent il produit des installations artistiques qui sont non-durables ou permet des oeuvres envahissantes et nuisibles à l'environnement comme la majorité des productions par le duo Christo et Jeanne-Claude. A sa base, l'art environnemental reste ce qu'il est fondamentalement, un art.

Il n'est pas toujours facile de naviguer dans ces espaces d'intersection entre l'art, la science et la technologie, vu que la relation de l'un à l'autre est très souvent trop complexe. Ce n'est pas à dire que l'art qui s'engage avec la science ou la technologie, par définition, est destiné à des rangs de productions de nature commerciale, mais cela indique que les lignes entre l'art, la science et la technologie sont très floues et offrent une large gamme d'exploitation et de transgression d'une extrémité du spectre à l'autre.

Bien qu'il ne poursuivent pas toujours les mêmes objectifs, l'art et la science ont de nombreuses facettes en commun, comme l'observation attentive et l'examen critique d'un sujet particulier; un sentiment de processus en alternant entre les stades de la pro-

duction et expérimentation; l'innovation et la créativité en tant que vecteurs de sources d'inspiration; une quête de la connaissance et la recherche de réponses à des mystères profonds de notre univers. Il est important de noter que l'idée que la science produit une connaissance empirique incontestable est tout aussi erronée que l'idée que les artistes produisent de l'art universellement attirant. « Les critiques théoriciens voient la science comme une illusion moderne... Ils voient l'auto-constitution du chercheur/observateur comme la continuation des textes culturels axés sur la domination et l'exploitation. »⁴³

Par conséquent, la science se préoccupe plutôt de mettre en place des informations crédibles sur tel ou tel sujet basé sur un processus d'essais et d'erreurs jusqu'à qu'il soit discrédité: elle se trouve dans un cycle perpétuel de re-cherche et re-invention, qui n'est pas contraire au processus de création artistique. Les artistes et les scientifiques sont des personnes d'un genre qui ne ferment jamais la porte à la possibilité d'une oblitération complète du travail de toute leur vie – ils habitent l'espace ou la vie et la mort, la création et la destruction co-existent, un espace dans lequel la plupart des gens se trouveraient extrêmement mal à l'aise.

L'art, qui est « intentionnellement assemblés par les humains, et se compose généralement de la propriété intellectuelle, symbolique et sensuelle, » occupe une place relative de communication et d'expression avec des critères pour l'évaluation de la nature de l'expérience esthétique que ni la science ni la technologie peut fournir. Si les objets artistiques qui en résultent sont les produits de la rencontre entre les artistes et leurs intentions, leurs concepts et leurs attitudes sur les conditions culturelles et sociales, les matériaux et les supports avec lesquelles ils travaillent, alors, l'art qui vient en contact avec la science et la technologie « n'est pas simplement à propos de la création de représentation métaphorique de concepts scientifiques, il s'agit d'utiliser les techniques scientifiques: pour la création d'hybrides et la manipulation des organismes vivants. »⁴⁴

Les oeuvres de James Turrell sont techniques dans leur expression. Bien que cela ne soit pas l'expression des principes scientifiques ils comptent sur des usages contrôlés de lumière et d'espace. Mais, Turrell insiste sur le rôle de la science occidentale dans son travail comme une force inéluctable de conditionnement de l'esprit occidental:

“Notre culture traverse une période bizarre – regardant la pensée orientale – leur travail avec la méditation, leur sens du corps, de l'esprit et de l'âme. Nous l'approchons par la psychologie. Nous sommes très phy-

43 Wilson, Stephen. *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*. MIT Press, Cambridge, 2002.

44 Miranda, Carolina A., *Weird Science*. ARTnews, mars 2013.

sique. Lorsque nous voulons aller dans l'univers, nous pouvons regarder un rocher, comme les japonais. Nous devons réellement aller sur la lune. Nous sommes très littérales. Nous ignorons totalement la manière orientale. Il existe effectivement des sciences méditatives, ou encore des sciences de l'âme. Nous avons les appareils, capteurs, machines pour le conditionnement d'alpha. Les machines ne font que manifester la pensée. La technologie n'est pas quoi que ce soit à l'extérieur de nous... Nous venons de passer à ce sujet très maladroitement et avec beaucoup de prodigalité. Parce que nous avons à faire réellement à tous ces appareils, nous pouvons aller sur la lune, nous pouvons voir le cosmos dans une roche, et nous pouvons méditer sans cette chose sanglé sur nous."⁴⁵

Turrell voudrait aller au-delà de l'aspect technique de son œuvre vers l'expression d'"une certaine prise de conscience, d'un certain savoir."⁴⁶ Il conclut que le lien entre les approches occidentales et orientales existe dans l'expérience perceptive. Son travail met en vue les domaines cognitifs complexes. L'abstraction géométrique et dynamique de la majorité de ses œuvres, telles que les *Pojection Pieces*, *Single-Wall Projections* et *Shallow-Space Constructions*, disposent toutes d'une visualisation prospective ainsi que introspective. "Les composants physiques des œuvres de Turrell sont simples et directes, mais elles sont perceptiblement complexe"⁴⁷, et visent à aller à l'origine de la perception de la réalité. Bien que les paramètres de l'objet physique sont simplifiées, l'expérience perceptuelle de la lumière transcende l'abstraction géométrique réduite de l'objet et "confirme ce que le spectateur croit déjà sur la lumière."⁴⁸

"La lumière devient un moyen d'assemblage et de désassemblage de l'espace. Les images lumineuses de Turrell et le contrôle sculptural qu'il utilise pour façonner une lumière pure, son accent sur des aspects les plus ténues et insaisissables de la vision, son pêle-mêle de différences entre l'appréhension sensorielle et cognitive, entre la perception sensorielle et l'introspection – impliquent tous une façon de voir qui semble venir directement à l'intérieur de la conscience de soi du perceuteur. La lumière qui est détenue par la géométrie perceptuelle de Turrell effondre les distinctions entre les façons sincères et illusoire de voir. L'art se situe donc sur l'interface fondamentale entre l'intérieur affectif de la conscience et l'espace appréciable de rencontre avec le monde extérieur. Turrell produit des environnements perceptuels, des arènes d'intense expérience personnelle, sur les processus de base de visions de l'homme."⁴⁹

L'art de Turrell a une relation particulière au temps comme un phénomène. L'artiste in-

45 Adcock, Craig. *James Turrell: The Art of Light and Space*. University of California Press, Berkeley. 1990 (Turrell quoted by Livingston, Art & Technology [cited n.1], p.140.)

46 *Ibid.*, (Author's conversations with Turrell, january 1989.)

47 *Ibid.*, p.35

48 *Ibid.*, p.209

49 *Ibid.*, p.35

siste sur l'expression contemporaine de l'intemporalité de son travail, "un art non centrée sur les objets, mais sur l'expérience, un fait qui implique une certaine intemporalité, les expressions susceptibles de passer à travers le temps, au-delà du temps ayant un sens qui transcende toute période spécifiques."⁵⁰ Et même si de nombreuses oeuvres de Turrell impliquent l'élément de temps, un "événement lumière" qui se produit dans un contexte particulier de temps, son oeuvre majeure, le *Roden Crater*, est une contradiction dans les termes de temps. Une formation géologique naturelle, le *Roden Crater* est "une espèce de cône de cendre éteinte dans la région volcanique de San Francisco, qui a été mis en veilleuse entre le milieu et la fin de l'âge Pléistocène"⁵¹, et n'est rien d'autre q'un testament de l'irréversible passage du temps.

Conçu comme un "observatoire à l'oeil nu de la lumière naturelle et d'événements célestes", son but esthétique est de joindre à la géologie volcanique de région, connue comme le Dessert Peint, la beauté naturelle du ciel. Turrell décrit l'espace comme donnant "un sentiment fort d'être sur la surface d'une planète, où vous vous sentez le temps géologique"⁵²:

"Dans ce cadre, je fais des espaces qui engageront des événements célestes. Plusieurs espaces seront sensibles à la lumière des étoiles et sera littéralement habilitée par cette lumière à distance de millions d'années." Une journée claire du haut de *Roden Crater*, les visiteurs peuvent voir loin dans la distance. Ils peuvent se pencher sur les surfaces immenses du désert. La nuit, ils peuvent voir encore plus loin. Lorsque le soleil est haut, l'atmosphère est éclairée par la lumière du soleil pour faire visible le ciel comme une peau de couleur s'étendant d'un horizon à l'autre. Après le coucher du soleil, le ciel devient invisible révélant un espace rempli d'étoiles. Pendant les jours, les chambres architecturales prévues pour le cratère volcanique sont conçus pour loger des Gazfelds subtiles marchant au reflèt de la lumière ambiante de l'environnement extérieur; pendant la nuit, ces espaces sont conçus pour fonctionner comme des observatoires à l'oeil nu avec différents points de la station pour regarder les objets célestes."⁵³

De cette façon, *Roden Crater* est un géant "dinosauré" de l'art contemporain – un qui a été amélioré et modernisé, mais néanmoins une structure "intemporelle" au fondement d'une oeuvre d'art contemporain. Turrell a été connu pour son admiration de ces structures monumentales comme le temple d'Anghor Wat en Cambodge, la citadelle Inca du Machu Picchu, les pyramides Mayas et celles de l'Egypt. Mais toutes ces structures, bien que construites au cours des décennies, ont été l'effort d'un peuple collectif organisé par une

50 *Ibid.*, p.xx

51 *Ibid.*, p.156

52 *Ibid.*, p.158

53 *Ibid.*, p.158

religion, et non pas simplement une vision d'un artiste individuel. Si l'architecte d'Anghor Wat était tomber malade, un autre serait facilement trouvé pour le remplacer.

Le *Roden Crater*, en voie d'achèvement dans les années à venir, a été un effort soutenu par l'artiste au cours des 20 à 30 ans. Cela nous amène à nous poser la question : comment un artiste peut-il entreprendre une tâche qui exige une telle réalisation prolongée à la lumière d'une incertitude temporelle qu'est la vie elle-même? Quelles garanties à ses investisseurs peut l'artiste fournir, et finalement au public, que le travail sera véritablement accompli? Le *Roden Crater* a figuré dans de nombreuses publications sur l'art environnemental depuis les années 1980, mais il est restée toujours incomplet, un "fantôme" dans le milieu de l'art. Lorsqu'un travail nécessite une telle période de temps à être accompli, pourrions-nous dire que le travail existe vraiment ou est-ce que le processus de sa réalisation progressive devient le travail lui-même?

Dans le cas de *Roden Crater*, la question de la nature éphémère de l'art devient encore plus centrale en raison de l'effet potentiellement "explosif" de la nature de l'emplacement de l'ouvrage. Les études montrent que "l'activité volcanique récente s'est produite très près, à la Sunset Crater, seulement environ 15 miles à l'ouest du site, la dernière éruption a eu lieu en 1064-1065, d'un simple instant de mesure des temps géologiques."⁵⁴ Cela met *Roden Crater* dans une toute nouvelle perspective, car le danger de sa destruction due à des causes naturelles semblent imminente. Cela est tout à fait un pari sur le partie-prit de l'artiste, ou peut-être c'est sa réponse définitive à l'insignifiance ultime des temps comme une dimension formative de notre expérience. Peut-être que, dans le cas de *Roden Crater*, l'"intemporalité" signifie littéralement existant en dehors du temps, une contradiction dans les termes, une présence qui rend conscient de son absence, une non-existence, un non-événement.

Avec la définition de l'art de nouveaux médias restant constamment insaisissable vis-à-vis des supports de haute technologie ou de recherche scientifique qu'il emploie, nous nous demandons si l'art environnemental contient toutes les réponses à la complexité de nos réalités mondiales? Probablement pas. Toutefois, « de la notion d'environnement et d'irruption de la technologie en art, il conviendra de montrer dans quelle mesure les dispositifs sensoriels, environnants et variables, ont problématisé les notions du naturel, d'artificiel et du contrôle et, ce faisant, interroge les transformations esthétiques, sociales et politiques associées à l'infiltration des technologies dans la vie quotidienne, comme la

54 *Ibid.*, p.157

Bill Viola trouve une grande valeur philosophique en juxtaposant la technologie à nos modes de voir et de ressentir le monde. L'appareil photo, comme un prolongement de l'oeil humain est capable de percevoir davantage de détails, restant sur un objet particulier pour de longues périodes, et nous donnant la possibilité de rendre cet objet transformable. Aucun oeil humain est connu pour être capable de le faire. L'appareil photo est un type de corps, avec des fonctionnalités intégrées pour créer ou peut-être pour dissiper l'illusion d'une réalité temporelle tridimensionnelle. Pour Viola, la technologie est une réflexion et une mise-en-miroir de notre conscience humaine, comme la relation entre le 'hard' et 'soft, des os et des tissus, le corps et l'âme, sont inter-reliés à son avis:

"L'une des sources d'origine de toute la philosophie est le paradoxe du 'dur' et du 'doux'; le corps et l'âme; le monde physique extérieur et le monde des pensées et images d'intérieur. C'est l'un des grands mystères de la vie, et la bonne chose à propos de mystères au sens classique du terme, c'est qu'ils ne devront pas être résolus, mais seulement connus. Les grands mystiques de l'histoire baignaient dans le mystère. Leur but était de transformer l'expérience, sans images ni descriptions. La fonction d'origine de la statue de Bouddha était tout simplement comme une image d'aide à la méditation. C'est seulement plus tard que, dans certaines cultures, il est devenu un objet de divinité à être vénéré et adoré."⁵⁶

Viola est bien conscient de la malhonnête et de la nature corrompue de l'image. Également, il fait aucun mystère du fait que la technologie n'est pas au service de l'humanité, mais au service de l'image uniquement. Il reconnaît également que sans la participation active du spectateur, la technologie visuelle est un ensemble impuissant de câbles et d'écrans, capable d'un peu plus polluer l'environnement. Viola place le corps physique, comme le véritable moyen au centre de son travail. Avec des informations venant d'abord vers le corps perceptuel, la signification se produit seulement par l'interprétation de la nature de l'esprit.

"Les images artificielles ne reflètent pas la réalité avec exactitude. Ils aspirent à l'image et non à l'objet, à la perception visuelle et non pas à l'expérience du mental. Ils ne le font pas, par exemple, pour montrer tous les côtés d'un objet que nous appréhendons à partir de notre expérience d'existence. La caméra ne voit que trois faces d'un cube. [...] Par conséquent, les êtres humains ont toujours été une partie intégrale de toute technologie d'images, la perception est le canal d'entrée à l'esprit, et avec les nouvelles technologies,

⁵⁵ Leclercq, Christophe. "Art et technologies aux Etats-Unis (1958-1971): l'environnement en question." *Art, Science et Technologies*, #67, octobre 2010.

⁵⁶ Viola, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973 -1994*. Edited by Robert Violette. Thames and Hudson. 1995, p.223

l'appel est d'abord dans le corps, l'esprit suivra."⁵⁷

Un travail très intéressant qui a été largement ignoré par les critiques d'art est *Four Hands* (les quatre mains) de Bill Viola, une petite installation de quatre écrans de taille 'i-pad', montrant les quatre paires de mains se déplaçant dans une danse de simplicité poétique. Il y a une qualité hypnotisant dans la motion que l'on attend de Viola. Mais, c'est un travail qui se démarque de ses oeuvres de grand format, celles qui souhaitent personnaliser le corps dans son intégralité et qui utilise l'acteur comme une métaphore ou un héros au coeur de la narration. Dans cette pièce, Viola choisit de recadrer l'image du corps sur les mains uniquement. C'est un choix curieux et intéressant, car il appelle à examiner le corps à partir d'une perspective très pointu.

Il peut y avoir de nombreuses hypothèses selon l'intention de l'artiste – peut-être, il veut que nous réfléchissions sur la façon dont nous nous exprimons à l'aide de gestes de la main, un genre d'analyse du langage du corps; ou peut-être qu'il veut nous faire prendre conscience de la fragilité du corps, son inévitable déclin, délicatement présentée par les mains illustré à différents âges; ou peut-être il est lui-même attiré par la dimension hypnotisante de toucher et souhaite extrapoler ce sens corporel en isolant la main comme la partie du corps principalement associés à cette sensation. Quelle que soit la motivation de l'artiste, le titre *Four Hands* et les modes de présentation sans complication suggèrent que l'artiste a estimé qu'il y a quelque chose à voir en observant simplement les mains. À de nombreux égards, la simplicité de la présentation illustre la simplicité de la relation que l'être humain entretient avec son ou ses mains tout au long de sa vie. Une chose tellement ordinaire, une main, est capable de beaucoup d'actions, et est invoqué pour sa capacité à attirer, retenir et manipuler les objets.

Viola explore le corps comme objet. "La question du corps – celui qui est vu et celui qui regarde – est un élément essentiel de l'art vidéo."⁵⁸ Ce corps traité par le moyen de la technologie d'images animées, le corps-image, le corps-pixel, le corps-fréquence d'images – c'est le corps 'software' à la rencontre du corps 'hardware':

"La résolution est une propriété d'images. C'est une propriété de celui ou de cela qui regarde, pas de ce qui est regardé. La réalité elle-même est infiniment résoluble. La résolution ultime est une fonction de l'échelle. Agrandissez la réalité et vous vous déplacez à travers les niveaux de signification: d'abord, le monde fami-

57 *Ibid.*, 221-222

58 *The Art of Bill Viola*, edited by Chris Townsend. Thames & Hudson Ltd, London, 2004. "Call me old-fashioned, but... Meaning, Singularity and Transcendence in the Work of Bill Viola" p. 7-23

lier; puis le macro; puis le microscopique; le moléculaire; l'atomique; etc. C'est l'approche physique. [...] Dans l'âge du logiciel nous commençons à nous modeler sur le traitement de l'information et non sur la construction de la machine. Les limites deviennent purement locales définies par l'absence de traductions et de transformations. Et tout comme la présence d'êtres humains dans un endroit spécifique sur de longues périodes de temps crée une histoire, le paysage d'image électronique commence à créer une superposition d'archéologie mentale. C'est le monde que nous apprenons à habiter lorsque les images deviennent nos outils."⁵⁹

Enfin, la question au centre de l'oeuvre de Viola est : qu'est ce que la nature humaine? Lors que nous construisons des machines élaborées pour recréer notre réalité, nous sommes à la recherche ultime de la comprendre. Comme une sorte d'ordinateur biologique, l'être humain est capable de reproduire lui-même, soit par la reproduction biologique soit via des modèles artificielles générée par la technologie numérique. Pourtant, qu'est-ce que cette technologie si rien d'autre qu'un miroir de nous-mêmes. Pourquoi avons-nous besoin d'aller à la quête de connaissances sur nous-mêmes en étendant nos capacités physiques par l'intelligence artificielle, au lieu de tourner notre attention vers le microcosme naturel qui est déjà contenue dans nous?

"Avec chaque nouvelle étape dans l'évolution de la technologie, nous prenons un pas de plus vers notre idéal de qualité de plus en plus élevé, ce qui signifie en réalité la création de choses qui ressemblent de plus en plus à la nature elle-même... Pourrons nous atteindre à la vraie nature des choses? .. Lorsqu'on demande ce qui est réel, la plupart des personnes se tournent vers l'intérieur de leur expérience individuelle. À ce moment-là, bien entendu, toutes ces choses sont des souvenirs, des images mentales. La mémoire est le lieu où l'expérience réside, l'ensemble qui révèle et/ou invente l'ordre et le sens."⁶⁰

L'expérience individuelle est la boîte de Pandore qui ouvre la porte à la vrai nature de notre être. Peut-être la quête de Viola en utilisant de nouvelles technologies est de capturer une qualité unique. Comme un semblant de sensation, il vise à recréer un instant et de lui insuffler suffisamment de symboles, de circonstances et de significations possible pour qu'un spectateur puisse entrer en contact avec une révélation, une impression de quelque chose d'important prenant place devant lui. Lorsqu'il se place devant l'écran, transformé par l'évolution d'une image à l'autre, il devient possible de rencontrer quelque chose d'utile, et pourrait peut-être se rencontrer lui-même.

59 Viola, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973 -1994*. Edited by Robert Violette. Thames and Hudson. 1995, p.222

60 *Ibid.*, p. 224-225

“Les nouvelles technologies de l’image sont par nécessité celles qui nous ramènent aux questions fondamentales, à savoir si nous voulons y faire face ou non. Le développement de systèmes pour la création d’images par les ordinateurs est une enquête sur la structure et le tissu du monde que nous observons et auquel nous participons. Passer du temps avec une caméra et vous allez faire face à quelques-unes des questions principales : Quel est cette image fugitive qu’on appelle la vie? Pourquoi sommes-nous ici partageant un moment de la vie, un moment qui est passé mais encore présent? Et pourquoi les éléments essentiels de vie sont le changement, le mouvement et la transformation, mais pas la stabilité, l’immobilité, et la constance? Face au contenu direct d’image et du son de la vie dans la pratique quotidienne en tant qu’artiste, questions de forme, d’apparence et le “comment” faire l’image diminuent. Vous vous rendez compte que le véritable travail de ce temps n’est pas abstraite, théorique et spéculatif – c’est urgent, moral et pratique.”⁶¹

Alors que le temps est essentiel, il devient le véhicule pour livrer le message au public. Le temps étiré, accéléré en avant ou en arrière, arrêté et ralenti – c’est l’accompagnement musical de notre expérience de vie. Lorsque contrôlé, le temps a la capacité pour illustrer le changement – c’est l’artiste ultime, constamment jetant la peinture sur la toile de l’éternité. Viola construit soigneusement sa boîte de Pandore qui fonctionne comme une sorte de machine de traitement du temps, que rien n’alimente que le temps propre et précieux du spectateur: « s’il vous plait passez ici un instant, juste un court moment de votre vie d’aujourd’hui, observez ce qui se passe, le simple changement, la fluctuation, l’incohérence, et je vous fera oublier le moment suivant alors que vous êtes totalement absorbé dans l’actuel. »

“Le temps est le matériau de base de la vidéo. Sa mécanique peut être la caméras et les cassettes d’enregistrement, mais ce que vous manipulez vraiment est le temps. Vous créez des événements qui vont se dérouler, sur une sorte de canal rigide qui s’incarne dans une bande de ruban magnétique, et cette chose est enroulé comme une expérience potentielle pour être déroulée. D’une certaine manière c’est comme un parchemin, qui est l’une des plus anciennes formes de la communication visuelle. C’est une représentation mécanique très puissante de notre expérience du temps.”⁶²

Viola manipule de temps en tant qu’une dimension capable d’altérer la vie par son ralentissement extrême afin de produire une sorte d’“extension du moment significatif; où la densité de la vie sédimente l’écoulement du temps qu’il ralentit à un processus presque imperceptible.”⁶³ Cette approche semble révéler une tendance à aller en arrière dans le

61 *Ibid.*, p. 257

62 *Ibid.*, p. 232

63 *The Art of Bill Viola*, edited by Chris Townsend. Thames & Hudson Ltd, London, 2004. “Call me old-fashioned, but... Meaning, Singularity and Transcendence in the Work of Bill Viola” p. 7-23

temps, vers un moment de silence où il s'agit de ralentir sa perception afin de contempler l'image, comme autre fois quand les grands peintres étaient admirés pour leur capacité à capturer et à ramener à la vie un événement dans l'histoire. Il semble que Viola veut arriver à la même expérience temporelle, en inversant le temps linéaire et en utilisant la technologie moderne pour produire "un mode archaïque d'engagement visuel."

"Nous sommes enracinés dans les médias, nous sommes toujours dans ou passant par quelque chose; à l'intérieur de son propre corps, à l'intérieur d'une autre tête, dans le lit, sous l'eau, au feu, dans les rêves, dans le bâtiment et les couloirs et les canons et le ventre de la mère. Les vidéos de Viola incluent fréquemment un corps immergé dans l'eau. ...Les corps présents dans l'eau et flottant inerte sous sa surface appellent à l'esprit de tels événements comme une naissance, un baptême, un rituel de purification, la mort, la reproduction, la renaissance. Chacun de ces rituels prend place dans le corps. Le corps est là où le réveil se fait. Il s'agit d'un médium de transformation. Ses sensations sont le langage du mythe, l'endroit où le domaine du spirituel s'entrecroise avec le monde ordinaire du temps et de l'espace. Mythe et rituel sont mis à la terre dans le corps, le rendant le registre de la transcendance. La descente dans l'eau est l'opération de la métamorphose mythique, la manière par laquelle le corps est transformé en un moyen de l'expérience spirituelle."⁶⁴

Pour en revenir à *Roden Crater*, c'est l'ultime manifeste de Turrell sur les utilisations de la lumière et l'espace. "C'est toujours un peu suspect de regarder quelque chose de vraiment magnifique comme une expérience de la nature et vouloir en faire l'art."⁶⁵ L'expérience perceptive dans un endroit de voûtement céleste – une impression que le ciel forme un dôme au-dessus de la terre et de sa contrepartie dans l'illusion de terre concave – doit être celle de la nature elle-même en prenant le rôle de l'artiste. "Mon désir est de créer une situation dans laquelle je vous amène et vous permet de voir. Ça devient votre expérience. Ce n'est pas de prendre de la nature, autant que de vous mettre en contact avec elle. C'est ce que je fais à *Roden Crater*"⁶⁶:

"*Roden Crater* a une connaissance et il fait quelque chose avec. Les événements environnementaux se produisent; un espace s'allume. Il se passe quelque chose là-dedans, pour un instant, ou pour un temps. C'est un oeil, quelque chose qui est lui-même en train de percevoir. C'est un projet qui n'a pas de fin. Il est modifiée par l'action du soleil, de la lune, la nébulosité, ou quelque soit le jour de quelle saison où vous soyez il ne

64 *The Art of Bill Viola*, edited by Chris Townsend. Thames & Hudson Ltd, London, 2004. "Spirit and Medium: The Video Art of Bill Viola", by David Morgan, p.88-109

65 Adcock, Craig. *James Turrell: The Art of Light and Space*. University of California Press, Berkeley. 1990, p.205 (Turrell interviewed by Brown in *Occluded Front*, James Turrell [cited n. 1], p.22).

66 *Ibid.*, p. 205

cesse de changer. Lorsque vous y êtes, il a des visions, des qualités et un univers de possibilités.”⁶⁷

C'est donc ce savoir que Turrell veut transmettre à son public – c'est le savoir de la nature elle-même. Et comme l'homme est une partie de cette nature, cette connaissance existe déjà en lui, il a seulement besoin d'un rappel, d'une révélation en forme de vision, d'un espace construit qui rend possible la perception de sa propre nature. Comme le ciel dans sa constante évolution, ainsi que les formations géologiques, ceux-là deviennent les métaphores de l'évolution propre de l'homme, son esprit, son corps, son âme. Lorsque l'homme est au bas de *Roden Crater*, son corps se transforme dans le site de l'interdépendance de la planète et du cosmos.

“*Roden Crater* révèle les relations qui existent entre les différents types d'espaces, y compris les espaces psychologiques internes de la conscience et l'espace physique externe du monde. Le cratère lui-même accentue l'immédiateté de la nature, et, afin de comprendre les complexités de l'endroit, les spectateurs ont besoin de prendre conscience de leurs propres capacités perceptives. Une partie importante du contenu de projet passe par des processus d'aperception, et en tant que tel, Turrell n'est pas tellement intéressé au cratère en tant qu'objet, comme il est dans la puissance et la compréhension de la réponse individuelle que le cratère révèle. L'ancien volcan est un dispositif de focalisation. C'est une chose qui met les spectateurs en vue d'un grand nombre de choses, y compris leur propre regard.”⁶⁸

Si l'on pose des questions sur l'environnement, c'est qu'on pose des questions sur nous-mêmes. Le travail de ces nombreux artistes est un testament aux préoccupations esthétiques qui recourent à la multiplicité, l'évolution dans le temps et à l'implication du spectateur. En outre, il rend possible la transformation des espaces physiques et métaphoriques qui existent entre une sorte de déterminisme et la liberté, et qui engage le public dans une réflexion sur la notion de contrôle. L'artiste joue un rôle important, en tant que « l'effacement apparent de l'artiste est compensé par la définition d'un protocole dans lequel la sélection, le mixage des sources en temps réel et l'exploitation de la réverbération de l'espace sont déterminants. »⁶⁹ L'engagement visuel avec la terre révèle l'incroyable puissance de la nature. Dans une tentative de briser la barrière entre l'art et la vie, les artistes nous offrent une perspective individuelle, et nous permettent d'imaginer un monde au-delà du mode empirique des opérations par la science, un espace libéré pour la créativité et la transcendance.

67 *Ibid.*, p. 207 (Turrell quoted by McDonald [cited n.39], p.47)

68 *Ibid.*, p. 207

69 Leclercq, Christophe. “Art et technologies aux Etats-Unis (1958-1971): l'environnement en question.” *Art, Science et Technologies*, #67, octobre 2010.

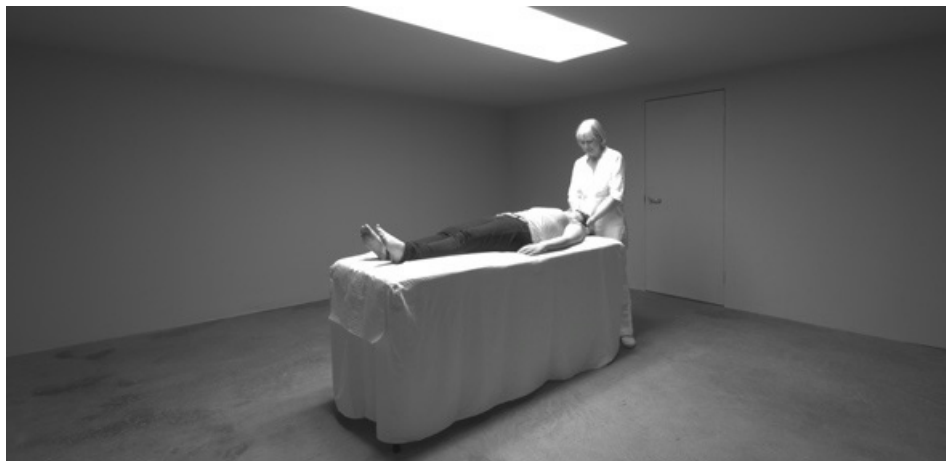
Transcendence et transformation par l'art et l'environnement: Anish Kapoor, James Turrell et Bill Viola (*figures*)



Kapoor, Anish. *Void Field*. Cumbrian sandstone and pigment. 1989



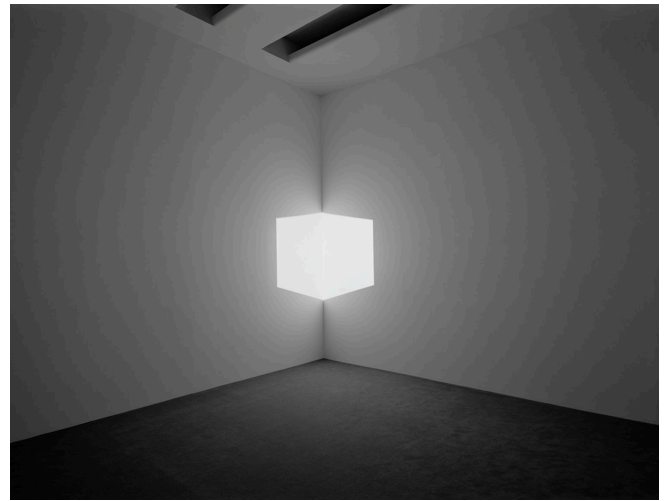
Kapoor, Anish. *My Red Homeland*. Wax. 2003



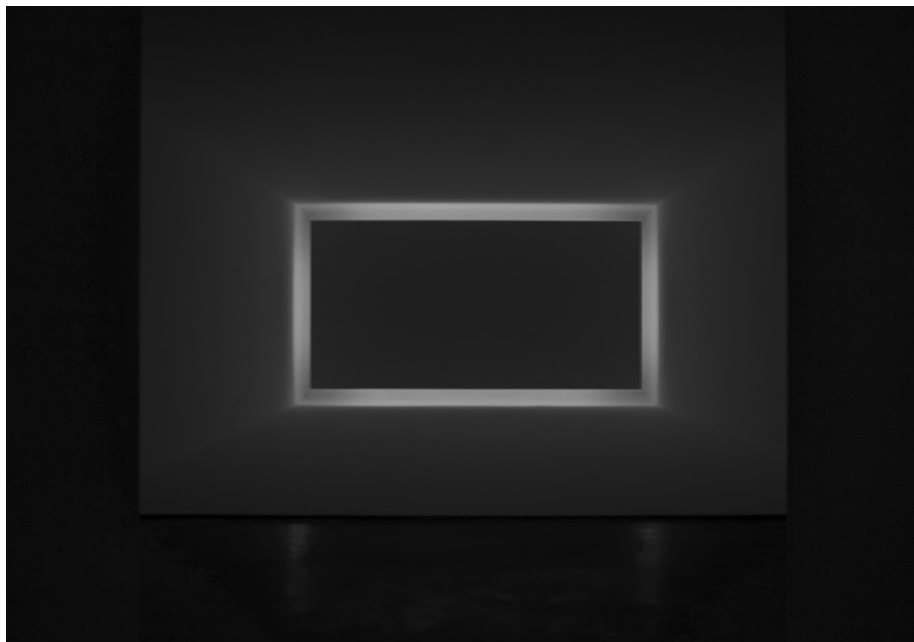
Kapoor, Anish. *Imagined Monochrome*, massage parlor, 2009.



Kapoor, Anish. *Marsyas*, PVC, 2002



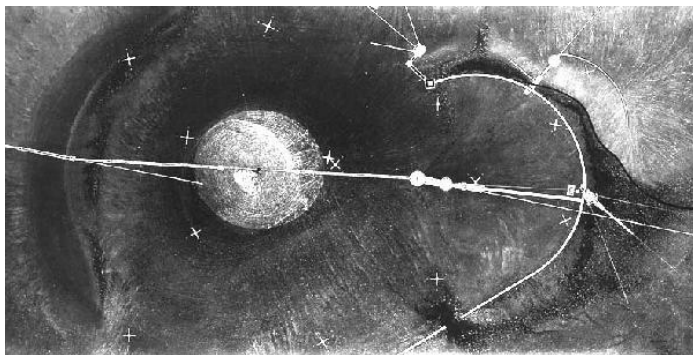
Kapoor, Anish. *Projection Pieces*. Afrum (White),
1966



Turrell, James. *Shallow Space Construction*, Raemar Pink White, 1969.



Turrell, James. *Roden Crater*, Arizona, USA



Turrell, James. *Roden Crater*, original site plan 1, 1974

Turrell, James. *Roden Crater*, Sky Art Observatory, 2014



Viola, Bill. *Four Hands*, video, four flat screens, 2001

Conclusion

Conclusion

« Accéder par la forme au monde du sans forme, telle est la vérité de la parfaite sagesse, la *prajnaparamita*. » – Expression bouddhiste

L'art bouddhiste traditionnel offre de nombreux exemples d'illustration de mondes invisibles au moyen de formes visibles. La tradition Bonpo, du Tibet antique, a produit douze illustrations de la vie de son maître, Tonpa Shenrab, qui est censé être né dans l'Olmo Lungring, « un royaume, comme celui du mythique Shambhala, qui serait de notre monde, mais accessible seulement dans certains états de conscience, tels que vision, rêve ou méditation... Il s'agirait d'une Terre Pure, spirituelle, hors du temps et de l'espace. »¹ Cette religion mythique vénère la nature telle qu'elle est incarnée par divers esprits et divinités.

Les douze tableaux réalisés sur tissu pliable, ce qui les rend plus faciles à transporter d'un endroit à l'autre, sont exécutés dans le style de « *thangka* » et sont destinés à être présentés dans les temples d'une manière semi-permanente. Bien qu'ils présentent une certaine ressemblance avec les mandalas bouddhistes, les « *thangka* » ont leurs propres règles de composition et sont structurés selon quatre grands principes. La partie centrale est réservée à l'objet principal. Le registre supérieur est donné aux divinités principales. Le registre intermédiaire peut montrer les divinités liées à l'objet principal ou les disciples. Le registre inférieur montre les divinités de protection, d'autres disciples et des adeptes offrant le don. Ces règles de placement sont très strictes et l'artiste n'a aucune liberté d'interprétation de ces lignes directrices.

La principale différence entre un mandala et un *thangka* est dans la narration visuelle du sujet. Alors qu'un mandala est une composition structurée pour éveiller une certaine expérience de méditation, un *thangka* est le résultat de cette méditation, et sa structure est plus une illustration de cette expérience. La caractéristique d'un *thangka* est que sa narration visuelle a une dimension temporelle et les épisodes mythologiques se déploient de haut en bas de la toile. Cette motion descendante est équivalente au sens qu'une perception découlant sous forme de pensée dans le mental poursuivra dans le corps en forme de sensation. Il s'agit d'une façon symbolique d'illustrer la matérialisation du monde subtil qui descend du ciel vers la terre en forme de réalité physique.

¹ Boyer, Marion. *La Peinture Bouddhiste Tibétaine: Découvrir, comprendre et conserver les thangkas*. Groupe Eyrolles, 2010, Paris.

Les aspects techniques d'un thangka sont enrichis par la signification symbolique des couleurs et de la diversité de son iconographie. Le processus de restauration de ces peintures a révélé un système complexe de la préparation et la conservation de ces œuvres. Les artistes tibétains ont conçu un moyen de communication et de description d'un monde « invisible ». Bien que la tradition du Bonpo n'appartienne pas au domaine de leur expérience individuelle, leur acte créatif a transformé leur expérience religieuse en une expérience personnelle.

S'il est possible qu'une conscience collective puisse être exprimée au moyen d'un acte créatif individuel, il est également possible qu'une expérience individuelle puisse être l'expression d'une conscience de groupe. L'art a existé à l'intersection de toutes les autres disciplines, parce qu'elle vise à fournir l'interprétation de leurs limites. Bien que beaucoup de critiques d'art aujourd'hui suggèrent que l'art a remplacé la religion en fournissant une expérience cathartique, ceci ne prend pas en compte l'idée que tout l'art n'est pas de nature spirituelle. En fin de compte, en restant à la marge d'une expérience individuelle, une interprétation artistique de cette expérience ouvre la porte à un sens commun. La communion à travers l'art rend plausible la transformation de l'expérience d'un seul dans la signification pour beaucoup.



Thangka #1, Tibet de l'est, 19 siècle, tempera sur toile, MNAAG

Annexes

Bibliographie

- Adcock, Craig. *James Turrell: The Art of Light and Space*. University of California Press, Berkeley, 1990.
- Bergson, Henri. *Matiere et Memoire*. Presses Universitaires, Paris, 1939.
- Berst, Christian. *Janko Domsic, Le Mécanicien Céleste*. Catalogue d'exposition (17 octobre – 22 novembre 2008), Galerie Christian Berst, Paris, 2008.
- Blindfold. "Russian scientist photographs the soul leaving the body at death," <http://beyondblindfold.com>, octobre 14, 2013.
- Bohm, David. *Wholeness and the Implicate Order*. Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Bourbonnais, Alain. Entretien avec Janco Domsic, Paris, 1979.
- Boyer, Marion. *La Peinture Bouddhiste Tibétaine: Découvrir, comprendre et conserver les thangkas*. Groupe Eyrolles, Paris, 2010.
- Brüderlin, Markus and Gross, Ulrike. *Rudolph Steiner and Contemporary Art*. Catalog, Kunstmuseum Wolfsburg, DuMont Buchverlag, Cologne, 2010.
- Debord, Guy. « Introduction a une critique de la geographie urbaine », dans *Les levres nues* n°6, Bruxelles, 1955.
- Decter, Joshua. *Ackermann: Hallucinating Maps*. Parkett 68, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Presses Universitaires de France, 1968. *Francis Bacon: La Logique de la Sensation*. Editions du Seuil, 2002.
- Foucault, Michel. "Prisonniers," *Rebeyrolle: Peintures, 1968-1978*. Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1979.
- Gardner, Howard. *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen Through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*. Basic Books, New York, 1993 (traduit de l'anglais)
- Hugues, Patrice. Dans le CAHIER II, "Le tissu: entre le vivant et la conscience," <http://patrice.hugues.pagesperso-orange.fr/>, octobre 2002.
- Irwin, John. *Textiles and Ornaments of India: A Selection of Designs*. Ed. Monroe Wheeler. The Museum of Modern Art, new York, 1956.
- Itten, Johannes. *Art de la Couleur*. Dessain et Tolra, Ravensburg, 1961.
- Jayakar, Pupul. *Textiles and Ornaments of India: A Selection of Designs*. Ed. Monroe Wheeler. The Museum of Modern Art, new York, 1956.

- Kandinsky, Wassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1910). Denoël, 1989.
- Kayser, Christine Vial. *Anish Kapoor. Le Spirituel dans l'art*. Preface de Serge Lemoine. Presses Universitaires de Rennes. Rennes, 2013.
- Kuvalayananda, Swami. *Pranayama*. Yoga Mimamsa Publications. Kaivalyadhama, Lonavla, India, 1966. Ninth Ed., 2000.
- Küppers, Herald. *La Couleur: Origine, Méthodologie, Application*. Office du Livre, Dessain et Tolra, Paris, 1975.
- Leclercq, Christophe. "Art et technologies aux Etats-Unis (1958–1971): l'environnement en question." *Art, Science et Technologies* #67, octobre 2010.
- Lewis, Albert Buell. *Block Prints From India For Textiles*. Field Museum of Natural History. Chicago, 1924.
- Leydier, Richard (edition établie par). *Je n'ai rien à dire. Entretiens avec Anish Kapoor*. RMN Grand Palais, 2011. "Origin". Interview by Douglas Maxwell. *Art Monthly*, May 1990. p.7–23. "Experience". Interview by William Furlong in *Audio Arts Magazine*, Volume 10, N#4, recorded in June 1990 at the British Pavilion, when the artist represented Britain at the Venice Biennale. p.23–35. "In-betweenness". Extract from a discussion with Homi Bhabha, catalogue Anish Kapoor, exhibition at the Tel-Aviv Museum of Art, 1993 p. 35–45. "Blood". Interview by Mark Francis, 2 November 2000, for the exhibition *Blood Solid, fig-I*, London (24–29 April 2000), organised by mark Francis and White Cube. p.77–83.
- Lionel, Richard. *Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération*. Maspéro, 1974, rééd. Complexe, 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la Perception* (1945). « Tel » Gallimard, Paris, 1978.
- McEvilley, Thomas. « La peinture monochrome » dans *La Couleur Seule: L'Experience du Monochrome*. Catalogue de l'exposition, Musée St. Pierre, Lyon, 1988.
- Miranda, Carolina A., "Weird Science". *ARTnews*, mars 2013.
- Reja, Marcel. *L'Art chez les Fous* (1907). Fabienne Hulak, Nice, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. "Coexistences," *Rebeyrolle: Peintures, 1968-1978*. Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 1979.
- Steiner, Rudolph. *Blackboard Drawings 1919-1924*. Ed. Walter Kugler, Rudolph Steiner Press, Dornach, 2003. *Couleur*. Rudolph Steiner Press, 1992
- Sylvester, David. *Francis Bacon: Entretiens*. Flammarion, 2005.
- Thévoz, Michel. *L'Art Brut*. Art Albert Skira S.A., Genève, 1995.
- Townsend, Chris (edited by). *The Art of Bill Viola*. Thames & Hudson Ltd, London, 2004.

“Call me old-fashioned, but... Meaning, Singularity and Transcendence in the Work of Bill Viola”, p. 7–23. “Spirit and Medium: The Video Art of Bill Viola”, by David Morgan, p.88–109.

Viola, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973 -1994*. Edited by Robert Violette, Thames and Hudson, 1995.

Wheeler, Monroe. *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*. The Museum of Modern Art, New York, 1947

Wilson, Stephen. *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*. MIT Press, Cambridge, 2002.

Index des notions

art brut, pp.15-19
cartographie, pp. 26-31, 35
conscience, pp.. 5, 10, 21, 38-40, 51, 79
corps, pp. 11, 21-22, 24-28, 32-33, 35, 56-58, 67-68
couleur, pp. 9, 24, 26-27, 59-60
créativité, pp. 13-14, 47, 58
çakra, pp. 26-29
différence, pp. 44-46, 50, 53
dualisme cartésien, p. 22
empreinte, pp. 5, 8-9, 11
environnement, pp. 5, 21, 61-62, 66
expérience, pp.7, 38, 40, 52, 55, 58, 60, 64, 69, 71, 79
hologramme, pp. 49-50, 51
illustration, pp. 7, 11, 78
langage, pp. 9, 18, 22
matérialisation, pp. 5, 34, 40, 47-48, 51, 56, 78
méditation, pp. 5-7, 67, 78
mémoire, pp. 38-42, 53-54
motif, pp. 5, 9
ordre, pp. 5, 50, 51-54
peinture, pp. 32-35
perception, pp. 5, 21, 35, 38, 41, 64
« pranayama », p. 6
processus, pp. 5. 14
répétition, pp. 9, 44-46, 47, 53
respiration, pp. 6-7

sensation, pp. 21, 32, 38–40
signe, pp. 9, 22, 53, 59
spirituel, pp. 56–57, 60–61, 78
structuration, pp. 5, 11, 44, 48, 50
technologie, pp. 62, 66–67, 69
temps, pp. 40, 45, 54, 65–66, 70
textile, pp. 7–9
tissu, pp. 8–10, 23
transcendance, pp. 55, 71–72
transformation, p. 55

Index des noms propres

Aristote, p.45
Ackermann, Franz, p. 35
Bacon, Francis, pp. 32–33, 36
Bergson, Henri, pp. 40–42, 57
Berst, Christian, p. 17
Blaue Reiter, p. 25
Bohm, David, pp. 48–50, 52–53
Cardinal, Roger, p. 15
Christo et Jeanne–Claude, p. 62
Couleur, La : Origine, Méthodologie et Application, p. 26
Debord, Guy, pp. 35–36
Deleuze, Gilles, pp. 33, 40, 44, 47
Descartes, René, p. 51
Domsic, Janko, pp.15–18, 20
« Du spirituel dans l'art », p. 25
Dubuffet, Jean, pp. 15–17
Duchamp, Marcel, p. 61
Einstein, Albert, p. 48
Four Hands, pp. 68, 76
Freud, Zigmund, p. 25
Gardner, Howard, pp. 13–14
Gestalt, p. 22
Guerilleros, Coexistences, Prisonniers, Paysages, pp. 34–36
Hugo, Victor, pp. 18–20
Hugues, Patrice, p. 10
Imagined Monochrome, pp. 57, 73

Itten, Johannes, p. 27
Jung, Carl, p. 25
Kandinsky, Wassily, p. 25
Kapoor, Anish, pp. 11, 55–61
Kayser, Christine Vial, pp. 57–58
Kirlian, Semyon, pp. 24–25
Klee, Paul, p. 25
Klein, Yves, pp. 29, 31
Korotkov, Konstantin, p. 24
Küppers, Herald, p. 26
« La doute de Cézanne », p. 23
« Land Art », p. 61
L'esprit monochrome, p. 29
Manzoni, Piero, p. 29
Marsyas, pp. 58, 74
Mécanicien Céleste, p. 17
Merleau-Ponty, Maurice, pp. 11, 21–32, 38, 52, 57
My Red Homeland, pp. 58, 73
Projection Pieces, Single Wall Projections, Shallow Space Constructions, pp. 64, 74
Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, p. 40
Rebeyrolle, Paul, pp. 33–36
Reja, Marcel, pp. 15–16, 18
Roden Crater, pp. 65–66, 71–72, 75
Rothko, Mark, pp. 29, 31
Smithson, Robert, p. 61
Somniloqui, pp. 5, 40–42
Steiner, Rudolph, pp. 26–27, 31
Sylvester, David, p. 32
Thévoz, Michel, p. 18
Turrell, James, pp. 11, 63–66, 71

Viola, Bill, pp. 11, 67–71

Void Field, pp. 55, 73

Wheeler, Monroe, p. 7

UNIVERSITE PARIS 1 PANTHEON-SORBONNE
UFR 04 ART ET SCIENCES DE L'ART
2015